This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

Lit
1534
13

LIT 15 34.15

HARVARD
COLLEGE
LIBRARY

Untersuchungen

über die

Stellung des Erzählers in der epischen Dichtung.

Inaugural-Dissertation

der hohen philosophischen Fakultät der Universität Bern
zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Käte Friedemann
aus Berlin.

Von der philosophischen Fakultät auf Antrag des Herrn Professors Dr. WALZEL angenommen.

BERN, 15. November 1907. — Der Dekan: Prof. Dr. Tobler.

STUTTGART.
DRUCK DER UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT.
1908.

3-5

Lit 1534.13

Lit 1534.13

~~Lit 1534.13~~

HARVARD COLLEGE LIBRARY
MAR 4 1913
CAMBRIDGE, MASS.

Dr. A. E. Rand,
Providence.

Die ganze Arbeit erscheint im Laufe des nächsten Jahres in Buchform.

VORWORT.

Die nachstehenden Untersuchungen sind zunächst aus dem Studium der deutschen Literatur hervorgegangen und wollten anfangs die Erzählungsliteratur eines historisch bestimmt abgegrenzten Zeitraums daraufhin untersuchen, wie weit in ihr sich der Erzähler als solcher zur Geltung bringt. Während der Arbeit aber gestaltete sich mir das Problem immer mehr zu einem prinzipiellen, und zwar nicht literarhistorischen, sondern ausgesprochen ästhetischen. Ich habe es daher nötig gefunden, nicht bloß die deutsche Literatur, sondern auch die hervorragendsten Epiker der Weltliteratur beispielsweise heranzuziehen. Dabei ist naturgemäß eine auch nur annähernde Vollständigkeit von vornherein ausgeschlossen. Ich bin mir bewußt, daß es eine ganze Anzahl durchaus erwähnenswerter Epiker gibt, die ich im Rahmen dieser Arbeit umgehen mußte, weil ich gezwungen war, mir gewisse Grenzen zu setzen. Auch habe ich, da mir daran lag, Proben von möglichst verschiedenen Stilrichtungen beieinander zu haben, oft das Charakteristische dem künstlerisch Vollendeten vorgezogen.

Zum Schluß spreche ich meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. OSKAR F. WALZEL, dem ich die wesentlichste Anregung zu dieser Arbeit verdanke, meinen wärmsten Dank aus für die stete Förderung, die er der Arbeit durch Rat und Hilfe zu teil werden ließ.

Einleitung.

Otto Ludwig scheidet zwei Hauptdarstellungsmöglichkeiten der epischen Dichtung: a) die eigentliche Erzählung, in der der Verfasser sich und sein Erzählen zugleich mit darstelle; b) die szenische Erzählung, in der er »viele Prozeduren mit dem Dramatiker gemein« habe, und die »die Existenz des eigentlichen Dramas« voraussetze [1]). Extremer als Ludwig, fordert Friedrich Schlegel geradezu vom Dichter die Selbstdarstellung, und er begründet sein Verlangen mit der vergleichsweisen Heranziehung der Transzendentalphilosophie, die, sobald sie kritisch sei, auch das Produzierende mit dem Produkt zugleich darstelle [2]).

Den schärfsten Gegensatz zu diesen Anschauungen vertreten W. v. Humboldt [3]) und Spielhagen [4]), wenn sie wünschen, der Erzähler solle der Objektivität zuliebe vollkommen hinter seinem Stoffe verschwinden.

»Was verlange ich von einem dichterischen Roman?« sagt Spielhagen. »Dies: daß er zuerst — und ich möchte sagen und zuletzt — wie das homerische Epos, nur handelnde Personen kennt, hinter denen der Dichter völlig und ausnahmslos verschwindet, so, daß er auch nicht die geringste Meinung für sich selbst äußern darf, weder über den Weltlauf, noch darüber, wie er sein Werk im ganzen, oder eine

---

[1]) Otto Ludwig, hrsg. von Bartels, Bd. VI, S. 304 ff.

[2]) Athenäumfragment Nr. 238. Fr. Schlegel, hrsg. von Minor, Bd. II, S. 242.

[3]) W. v. Humboldt, Ästh. Versuche. Teil I. Über Goethes Hermann u. Dorothea. Braunschweig 1799.

[4]) Fr. Spielhagen, Beiträge zur Technik des Romans. Leipzig 1883, S. 63, 67 f., 89. Vermischte Schriften 1864, Bd. I, S. 179. Zur Technik des Romans, Westermanns Monatshefte Bd. 46, S. 220. Die epische Poesie und Goethe, Goethejahrbuch 1895, S. 5.

spezielle Situation aufgefaßt wünscht, am wenigsten über seine Personen, die ihren Charakter, ihr Wollen, Wähnen, Wünschen ohne seine Nach- und Beihilfe durch ihr Tun und Lassen, ihr Sagen und Schweigen exponieren müssen.« (Die epische Poesie u. Goethe, Goethejahrbuch 1895, S. 5.)

Was Spielhagen eigentlich fordert, ist nicht Objektivität, sondern dramatische Illusion; er verwechselt diese beiden Begriffe miteinander. Objektivität verlangen wir von jedem guten Kunstwerk, nicht bloß vom epischen, bis zu einem gewissen Grade sogar von der Lyrik. Aber sie hat gar nichts mit einer besonderen Darstellungsform zu tun. Wo fänden wir wohl ein so souveränes über dem Stoffe Stehen wie in der romantischen Ironie, der das ganze Leben nur ein Spiel bedeutet, und wo mischte sich der Form nach der Dichter mehr in seine Darstellung, als gerade dort? Die dramatische Illusion aber besteht darin, daß in uns die Vorstellung erweckt wird, als seien wir selbst unmittelbare Zeugen eines sich gegenwärtig abspielenden Vorganges. Diese Illusion wird nun ganz notwendig schon durch die Form einer jeden Erzählung als solcher zerstört; denn wir vergessen niemals vollkommen, daß uns etwas erzählt wird. Es kann daher unmöglich Aufgabe der epischen Kunst sein, eine Wirkung anzustreben, die sie im besten Falle nur halb erreichen wird. Jeder Erzähler bringt uns seine Vorgänge als vergangene oder erfundene — ob wirklich vergangen oder nur erfunden, ist dabei für die Erweckung der epischen Illusion gleichgültig. Denn diese gründet sich nur auf die eine Wirklichkeit, daß ein gegenwärtiger Erzähler, als Medium, von vergangenen Ereignissen berichtet[1]).

Ist dem nun aber so, so liegt meines Erachtens nicht die geringste Nötigung für den Erzähler vor, sich, wie es noch der Goethe-Schillersche Aufsatz über epische und dramatische Dichtung (Schiller, Säk.-Ausg. Bd. 12, S. 323) verlangt, hinter einem Vorhang zu verbergen. Dadurch würde die an sich ganz natürliche Vorstellung von einem Erzähler zu der recht unnatürlichen von einer mysteriösen Stimme aus dem Hintergrund, die nicht verraten will, wer sie ist. Denn von der Vorstellung einer Stimme kommen wir nun einmal doch nicht los.

Es ist mir hier nicht darum zu tun, der Humboldt-Spielhagen-

[1]) Vgl. Gottsched, Krit. Dichtkunst. Leipzig 1737, S. 656. J. J. Engel, Schriften Bd. IV, 1774, S. 109, 222, 263 ff. Goethe, Shakespeare und kein Ende. Jub.-Ausg. Bd. 37, S. 46. Goethe und Schiller, Über epische u. dramat. Dichtung. Schiller, Säk.-Ausg. Bd. 12, S. 321 ff. Schiller an Goethe Nr. 398. Briefw. hrsg. v. Spemann, Bd. I, S. 371. W. v. Humboldt, Ästh. Versuche S. 219, 224. Otto Ludwig, Bd. VI S. 206, 252, 272. J. Wassermann, Die Kunst der Erzählung (Die Literatur, hrsg. von Brandes) S. 30.

schen Forderung eine andere Forderung entgegenzusetzen. Ich sage nicht, der Erzähler soll sich einmischen, sondern ich will zu zeigen versuchen, daß er es tatsächlich fast überall da tut, wo seine Technik sich von der des Dramatikers unterscheidet.

Dabei möchte ich eins bemerken: Wenn im folgenden von dramatischer und epischer Technik die Rede sein wird, so ist damit nicht gemeint, daß die eine nur im Drama, die andere nur im Epos[1]) anwendbar sein dürfe; sondern ich verstehe unter dramatischen Mitteln solche, die der Dramatiker anwenden muß, weil es die einzigen sind, die ihm zu Gebote stehen, während sich der Erzähler außerdem noch anderer Formen bedienen kann, die eben das besondere Wesen seiner Kunst ausmachen.

Selbst der Fanatiker der Grenzen, Lessing, gibt zu, daß die strenge Scheidung der Gattungen nur für die Lehrbücher da sei[2]). Goethe erkennt zwar drei echte Naturformen der Dichtung an, will sie aber vermischt vorkommen lassen[3]). Und Schiller gegenüber äußert er sich dahin, daß man nur deshalb so streng scheiden solle, um sich nachher wieder etwas erlauben zu dürfen; denn, so begründet er seine Ansicht: »Ganz anders arbeitet man aus Grundsätzen als aus Instinkt, und eine Abweichung, von deren Notwendigkeit man überzeugt ist, kann nicht zum Fehler werden«[4]).

Es sei also noch einmal gesagt: Der Erzähler kann sich sehr wohl unter Umständen dramatischer Mittel bedienen; er soll dann nur wissen, daß es eben dramatische sind. Aus dieser Möglichkeit aber das Gesetz abzuleiten, daß es so sein müsse, halte ich für gänzlich verfehlt. Denn dem Dramatiker steht ja ein Mittel zu Gebote, das dem Erzähler versagt ist, das der plastischen Darstellung auf der Bühne. Ohne sie wird er niemals volle Anschauung bieten können. Der Erzähler dagegen muß durch sein Wort der Phantasie des Lesers zu Hilfe kommen. Er kann dabei, wenn er es versteht und die Phantasie des Lesers stark genug ist, unter Umständen größere Wirkungen erzielen als der Theaterregisseur, nimmermehr aber kann er es durch dramatische Mittel allein, die eben auf die Hilfe des Regisseurs angewiesen sind.

---

[1]) Unter Epos oder epischer Dichtung verstehe ich hier immer nur die Form der Erzählung im allgemeinen, ohne die besonderen Unterschiede von Epopöe, Roman und Novelle zu berücksichtigen.

[2]) Lessing, Hamb. Dramaturgie Stück 48.

[3]) Goethe, Naturformen der Dichtung. J.-A. Bd. V, S. 223 ff.

[4]) Goethe an Schiller, 30. Dez. 1797. — Über die Notwendigkeit, bei Grenzbestimmungen nicht zu rigoros zu verfahren, vgl. auch Dessoir, Zeitschr. f. Ästh. II, S. 458.

Was Spielhagen gewollt hat, war seinerzeit etwas sehr Gutes. Er verlangte für die Form des Romans dieselben strengen Gesetze, wie für die des Dramas, und wollte so der Verachtung steuern, die dieser Kunstgattung wegen ihrer zu großen Freiheit so oft zu teil geworden[1]). Aber dabei machte er den Fehler, der so oft gemacht wird. Überall da, wo eine verachtete Gattung sich gleiche Rechte zu erwerben sucht, tut sie es zunächst dadurch, daß sie sich assimiliert. Erst allmählich wächst das Bewußtsein von der selbständigen Berechtigung der eigenen Art, und dann werden auch die Gesetze aufgestellt, die dieser Art innerlich entsprechen. Auf wissenschaftlichem Gebiet gibt uns dafür die deutsche Metrik ein Beispiel, die zuerst die Regeln der antiken Verslehre übernahm, und ebenso die Ästhetik, die im Anfang meinte, die Bahnen der Logik gehen zu müssen.

Was der Erzähler vor dem Dramatiker voraus hat, ist nicht die größere Freiheit, sondern es sind ganz bestimmte, gerade seiner Kunst eigentümliche Formen der Darstellung.

Ich möchte im folgenden an einigen ausgewählten Kapiteln der Erzählungstechnik[2]) dartun, worin diese Formen bestehen und welche Wirkungen durch sie erzielt werden können. Dabei wird es sich zeigen, daß eine Einmischung des Erzählers nicht bloß da vorliegt, wo sie sich als solche gleich von selbst aufdrängt, sondern fast überall dort, wo der Erzähler andere Darstellungsmittel anwendet als diejenigen, die er mit dem Dramatiker gemein hat.

Kapitel I.

Die Komposition.

I. Anordnung des Stoffes.

Es ist eine selbstverständliche Wahrheit, daß wir im wirklichen Leben von der Zukunft nicht eher etwas Sicheres wissen, als bis sie eingetreten, und daß wir nur gelegentlich einmal den Schleier des Vergangenen lüften. Wirklichkeit und Gegenwart scheinen beinahe sich deckende Begriffe zu sein.

An diese unerbittliche Logik des realen Geschehens, in der b nicht

[1]) Vgl. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung. Säk.-Ausg. Bd. XII, S. 216. Schiller an Goethe, 2. Juli 1796. G. Freytag, Die Technik des Dramas. Leipzig 1881, S. 292. R. Gottschall, Poetik. Breslau 1858, S. 384 ff.

[2]) Eine umfassendere Darlegung der hier erörterten Probleme erscheint demnächst in Buchform.

vor a und c nicht vor b kommt, ist nun auch der Dramatiker gebunden. Denn lebendige Gegenwart ist ja das, was er anstrebt. Will er uns mit dem Vergangenen bekannt machen, so müssen wir das von den Handelnden selbst erfahren, sei es durch Unterhaltung oder durch einen Monolog. Das Künftige aber kann uns höchstens einmal durch Prophezeiung seitens der Gestalten zu teil werden [1]).

Der Erzähler ist an dies Gesetz der strengen Chronologie nicht gebunden. Denn was er uns bringt, ist nicht Gegenwart, sondern Vergangenheit. In dem Augenblick, wo uns jemand eine Erzählung vorlegt, wissen wir, daß er bereits das Ende der Begebenheit kennt. Berichtet er also ein späteres Ereignis vor einem früheren, so muß er damit nicht notwendig die Täuschung erwecken wollen, als sei es wirklich früher geschehen, sondern er hat das Recht, den Stoff seiner Erzählung so anzuordnen, wie es ihm am wirksamsten erscheint. Dem mündlichen Erzähler gegenüber würde daran niemand Anstoß nehmen. Ebenso selbstverständlich ist uns dies Verfahren da, wo in einem Buche die Vorstellung des mündlichen Berichts erweckt werden soll, sowie überhaupt in jeder Darstellung, die den Erzähler in einer bestimmten Rolle gibt. Man denke nur an C. F. Meyers »Heiligen« oder an seine »Hochzeit des Mönchs«. In beiden Fällen wendet der Erzählende, eine Gestalt der Novelle selbst, sich an bestimmte Zuhörer und spricht von Dingen, deren Verlauf er überblickt. Bis zu einem gewissen Grade gehört hierher auch »der Herausgeber« von Werthers Papieren, der bereits im voraus von dem traurigen Geschick seines Helden weiß und den Leser durch Hinweis darauf für den »armen Werther« zu interessieren sucht.

Es gehört nun bloß ein geringes Abstraktionsvermögen dazu, um von der besonderen Rolle des Erzählers abzusehen und den Schriftsteller übrig zu behalten, der nicht den Gestalten in der Dichtung, sondern uns selbst eine Reihe von Begebenheiten erzählt. Für uns ordnet er jetzt seinen Stoff, wir sind seine Zuhörer, und nicht selten zieht er uns sogar ins Geheimnis und vertraut uns an, warum er die Begebenheiten in dieser oder jener Reihenfolge erzähle, warum er diese und jene technischen Mittel anwende. In Sternes »Tristram Shandy«, ebenso wie bei Jean Paul kehrt dieser Hinweis auf das Komponieren ständig wieder. Mörike sagt im Maler Nolten: »Wir werden, um dies zu erklären, etwas weiter ausholen müssen« [2]). Bei Dostojèwskij heißt es: »Es ist hier zu erwähnen, daß Raskolnikow, während er auf der Universität war, fast gar keinen Umgang mit Freunden pflog« [3]).

[1]) Vgl. die letzte Szene von Grillparzers »Ein Bruderzwist in Habsburg«.
[2]) Mörike, Maler Nolten. Göschen, Stuttgart 1893, Bd. V, S. 20.
[3]) Dostojewskij, Schuld und Sühne (Raskolnikow), Reclam S. 66.

Haupt- und Nebenhandlung.

Die Art der Gruppierung des Erzählungsstoffes ist nun gleicherweise für Haupt- und Nebenhandlung zu untersuchen. Ich verstehe darunter nicht diejenige Handlung, die sich unter den Haupt- oder Nebenpersonen begibt, sondern ich möchte »Haupthandlung« eine solche nennen, die sich gegenwärtig vor uns abspielt, »Nebenhandlung« aber eine solche, die teilweise nur die Voraussetzungen zu dieser bietet, also z. B. das, was in der Vergangenheit liegt, aber auch das Künftige, das über den Rahmen des vorliegenden Kunstwerks hinausweist. Zur Haupthandlung würde hiernach z. B. auch eine Analogiehandlung gehören, wenn sie nur als gegenwärtig dargestellt wird.

Es ist vielleicht nicht ganz korrekt, in Bezug auf das Epos von Vergangenem und Künftigem zu sprechen, da ja im Grunde nur bereits Verflossenes an uns vorüberzieht. Immerhin aber handelt es sich in den meisten Fällen doch um eine Handlung, die im Vordergrund steht, während anderes nur zu ihrem Verständnis herbeigezogen wird. Vielleicht ließe sich der Unterschied von Präteritum und Plusquamperfectum machen, »Es war« und »Es war gewesen«.

Allerdings gibt es Fälle — doch sind es die selteneren —, bei denen es auf eine Nebenhandlung wenig oder gar nicht ankommt. Hierher gehört in erster Linie der biographische Roman, der mit der Geburt des Helden beginnt. Doch finden wir selbst hier häufig, daß Dinge, die sich vor dem Eintreten des Helden ins Leben ereignet haben, zur Erklärung herbeigezogen werden. — Der zweite Fall wäre der, wo überhaupt nur das momentane Geschehen unser Interesse in Anspruch nimmt. So leben wir z. B. in Schnitzlers Novelle »Sterben«[1]) in jedem Moment ganz in den Gestalten der Dichtung. Was in diesem Moment nicht in deren Bewußtsein fällt, davon lernen wir nichts kennen. Und da die Gestalten vollkommen von ihrem gegenwärtigen Geschick erfüllt sind, so ist es uns auch gleichgültig, was hinter ihnen liegt. Etwas Ähnliches findet sich in dem Roman »Geschwister Tanner« von Philipp Walser[2]). Hier erfahren wir zwar gelegentlich, ganz wie im wirklichen Leben, etwas von der Vergangenheit; doch ist diese nicht Voraussetzung für eine bestimmte Handlung. Die Erzählung beginnt und endet an einem beliebigen Punkte, und es kommt überhaupt gar nicht darauf an, was in der Vergangenheit und was in der Gegenwart liegt.

[1]) A. Schnitzler, Sterben. Berlin 1895, S. Fischer.
[2]) Ph. Walser, Geschwister Tanner. Berlin 1907, Cassirer.

In den meisten Erzählungen finden wir jedoch eine wesentliche Handlung, die sich relativ gegenwärtig vor uns abspielt, und daneben eine andere, die mehr für den Hintergrund des Bildes verwendet wird.

Ich beginne mit der Untersuchung über die Anordnung der Haupthandlung, bei der wir neben- und nacheinander verlaufende Vorgänge zu unterscheiden haben.

a) Die Haupthandlung.

1. Das Nebeneinander.

Thaddaeus Zielinski hat in seiner Arbeit über »Die Behandlung gleichzeitiger Vorgänge im antiken Epos«[1]) darauf hingewiesen, daß die Poesie als die Kunst des Nacheinander, bei Darstellung nebeneinander verlaufender Vorgänge auf die Illusionsfähigkeit unseres Vorstellungsvermögens angewiesen sei, die es ihm möglich mache, »nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend zu denken«.

Man sieht, hier wird das Laokoonproblem gestreift. Auch Lessing beschäftigt die Frage, wie es möglich sei, in einer Kunst des Nacheinander Nebeneinanderliegendes zu geben. Er kommt bekanntlich zu dem Schluß, daß der Dichter Räumliches in Zeitliches zu verwandeln und das Zuständliche in Handlung aufzulösen habe. Aber hier setzt eigentlich erst unser Problem ein. Es ist möglich, einen Schild, statt ihn als fertiges Werk zu beschreiben, vor unseren Augen entstehen zu lassen. In unserem Falle handelt es sich aber nicht um den Gegensatz von Ruhe und Bewegung, sondern um die Gleichzeitigkeit zweier bewegter Vorgänge oder Handlungen.

Zielinski erkennt im wesentlichen drei Methoden an[2]):

I. Die serapionische oder natürliche, schauende (so genannt nach einem Ausdruck E. T. A. Hoffmanns). In ihr werden uns die Vorgänge in derselben Weise zum Bewußtsein gebracht, wie in der Wirklichkeit. Und zwar handelt es sich um das Nebeneinander von Handlung und gleichmäßigem Vorgang. — Eine Handlung kann von beliebig vielen gleichmäßigen Vorgängen begleitet sein. Z. B. »Schnitter arbeiteten im Felde; ein Kavallerieregiment zog in einiger Entfernung die vorbeiführende Landstraße herauf; gleichzeitig näherte sich Bauer Christian mit einem leeren Karren der oberhalb des Feldes gelegenen Mühle, deren Flügel lustig im Winde auf und nieder gingen. Wie er in der Nähe war« u. s. w.

---

[1]) Thaddaeus Zielinski, Die Behandlung gleichzeitiger Ereignisse im antiken Epos. Philologus, Supplementband VIII, S. 414 ff.

[2]) Ibid. S. 416 ff.

II. Die reproduzierend-kombinatorische Methode, bei der wir eine Handlung selbst verfolgen, während uns die andere von einer dazukommenden Person erzählt wird.

III. Die künstliche Methode, als welche er die zurückgreifende bezeichnet. In ihr werde eine Handlung A von Anfang bis zu Ende erzählt, dann in derselben Weise die gleichzeitige Handlung B.

Es ist charakteristisch, daß Zielinski diese letzte Methode als künstliche den beiden anderen als natürlichen gegenüberstellt, — charakteristisch wieder für den allgemein verbreiteten Standpunkt, »natürlich« sei die dramatische Wirkung, unnatürlich hingegen das sich Geltendmachen des Erzählers. Denn tatsächlich scheiden sich diese drei Methoden wesentlich danach, daß in den ersten beiden die Gestalten allein sind, während uns in der dritten von ihnen erzählt wird. Zielinski hat selbst hervorgehoben, daß wir nacheinander empfangene Eindrücke als nebeneinander bestehend oder bestanden habend denken sollen. Nur das letztere aber ist für die epische Wirkung notwendig. Und die Vorstellung des nebeneinander bestanden Habens wird nicht irgend dadurch beeinträchtigt, daß Vorgänge nacheinander erzählt werden.

Der Dramatiker allerdings muß sich genau an die Forderung halten, zwei gleichzeitige Vorgänge unmittelbar als solche wirken zu lassen. Er kann dabei:

I. zwei Handlungen sich auf derselben Bühne abspielen lassen, und es hängt dann von seinem Geschick ab, die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die von ihm als Hauptsache betrachteten Dinge zu lenken.

II. Wo die Handlungen sich an verschiedenen Orten abspielen, hat er das Mittel der geteilten Bühne, des nachträglichen Berichts einer Person an eine andere, oder aufeinander folgender Szenen, in denen wir gelegentlich durch Hinweis auf die Zeit erfahren, daß diese in beiden die gleiche ist (s. Wallensteins Lager und Piccolomini Akt I, desgl. Piccol. Akt V u. Wallensteins Tod Akt I).

Dementsprechend bleiben für den Erzähler, der dramatische Wirkungen anstrebt, analog zu I. die von Zielinski als serapionische bezeichnete Methode, für II. die des nachträglichen Berichts einer Person[1]) und der aneinander gereihten Szenen. Für letzteres diene ein Beispiel aus B. Auerbachs »Auf der Höhe«[2]).

Der Roman beginnt mit einer Szene am Königshofe, die in dem Beschluß gipfelt, einen Boten auszusenden, um für das zu erwartende

[1]) Vgl. Ph. Walser, Geschwister Tanner S. 279 ff.
[2]) B. Auerbach, Auf der Höhe. Stuttgart 1867.

Kind der Königin eine passende Amme zu finden. Das nächste Kapitel führt uns ins Gebirge zu einer Bauernfamilie. Wir ahnen in der jungen Frau bereits die Gesuchte. Am Schluß dieser Situation erscheint der Bote mit seinem Auftrag. Wir können also berechnen, daß die beiden geschilderten Vorgänge sich ungefähr gleichzeitig abgespielt haben müssen.

Auch derselbe Vorgang kann zweimal von verschiedenen Blickpunkten aus dargestellt werden:

»So werde ich aufstehen, sagte Helene, griff ein paar schnelle Schlußakkorde und ging, ohne das Ach! der mitten im Tanze Gestörten zu beachten, von dem Klavier fort.

Das ist stark, sagte Felix bei sich. . . . .

Unterdessen sagte Oswald, während er sich umzog, vor sich hin: »Jetzt gilt es klug sein, wie die Schlangen.« . . . .

Als sie an das Fenster traten, saß ihnen gerade gegenüber Helene am Klavier. Felix stand hinter ihrem Stuhl. . . . .

Da erhob sich Helene plötzlich und schritt durch die Gruppen der Tänzer« [1]).

Eine Übergangsform zu der rein epischen Darstellungsweise bildet die Art, den Bericht einer Person über inzwischen Geschehenes mit des Erzählers eigenen Worten wiederzugeben. Z. B.:

»Josephe war auf ihrem Gang zum Tode dem Richtplatz schon ganz nahe gewesen, als durch den krachenden Einsturz der Gebäude plötzlich der ganze Hinrichtungszug auseinander gesprengt ward. . . . .

Dies alles erzählte sie jetzt voll Rührung dem Jeronimo« [2]).

Wo der Erzähler gänzlich von seinen Gestalten absieht, weist er häufig auf gleichzeitige Vorgänge direkt hin. So sagt Cervantes: »Lassen wir ihn (Don Quixote) indessen seufzen und dichten, und sehen, wie es Sancho Pansa auf seiner Gesandtschaft ging« [3]). Wieland bemerkt, es sei ihm lieb, daran erinnert worden zu sein, daß er dem Leser einige Nachricht über inzwischen Geschehenes schulde [4]); Nicolai kehrt zu seinem Helden zurück, »den wir auf dem Pferde des Verwalters verlassen haben« [5]).

Verzichtet der Erzähler auf diese Umschreibungen, so leitet er gleichzeitige Vorgänge durch Wendungen wie »Inzwischen war«, »In-

[1]) Fr. Spielhagen, Problematische Naturen. Leipzig 1906, S. 503, 507, 508.

[2]) H. v. Kleist, Das Erdbeben von Chili. Werke hrsg. von Grisebach Bd. II, S. 256 f.

[3]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. XXVI.

[4]) Wieland, Agathon Bd. III. Göschen, Leipzig 1794, S. 245.

[5]) Nicolai, Sebaldus Nothanker. Berlin, Stettin 1774, Bd. II, S. 207 (vgl. oben S. 6).

dessen hatte« ein, Wendungen, die sich sowohl auf voneinander entfernte Vorgänge, wie auf solche am gleichen Ort beziehen, und die so häufig sind, daß es vergebliche Mühe wäre, die einzelnen Werke, in denen sie sich finden, besonders namhaft zu machen. Von der Odyssee über Goethe, Kleist, Freytag, bis in die neueste Zeit zu Wassermann und G. Hauptmann kehrt diese Form des Nebeneinander gleichmäßig wieder. Ein besonders interessantes Beispiel bietet B. Auerbachs »Joseph im Schnee«, in dem wir nicht weniger als fünfmal an den gleichen Ausgangspunkt geführt werden. Es entspricht diese Art der Darstellung der von Zielinski als »künstlich« getadelten Methode. Ich möchte in ihr die wesentlich epische erblicken, nicht nur deshalb, weil sie tatsächlich immer angewendet worden, sondern weil durch sie am besten die Vorstellung einer weit zurückliegenden, durch die Reflexion des Erzählers hindurchgegangenen Begebenheit erweckt wird.

2. Das Nacheinander.

Der Erzähler hat im Gegensatz zum Dramatiker die Möglichkeit, nacheinander verlaufende Vorgänge in einer von ihrem wirklichen Verlauf abweichenden Reihenfolge zu berichten (vgl. S. 6).

So liebt es z. B. Freytag, die Chronologie in der Weise zu verschieben, daß er zuerst einen Überblick über eine ganze Zeitspanne gibt und dann wieder zu einer Situation zurückkehrt, die am Beginn dieser Spanne liegt. »Soll und Haben« bietet dafür drei Beispiele. Bd. I, S. 226 f. heißt es: »Anton aber war wie ein erlöschender Stern aus der Gesellschaft geschieden. Er wurde nicht wieder darin gesehen. . . . .

Unserm Anton kam wenig darauf an. Er stürzte sich jetzt mit Leidenschaft in die Arbeiten des Geschäfts. Gleich am andern Morgen klopfte er an die Tür des kleinen Kontors.«

Bd. I, S. 554 ff.:

»Die nächsten Wochen vergingen Anton in einer aufreibenden Tätigkeit. Er war peinlich bemüht, in den Kontorstunden seine Pflicht zu tun. . . . .

Wenige Tage nach jener Unterredung mit dem Kaufmann stand Anton allein an der großen Wage.«

Bd. II, S. 56 ff.:

»Wie in den ersten Tagen, ging für Anton das Leben auf dem Gute durch einige Monate fort, ernsthaft, einförmig, nicht ohne Zwang. . . . Er war manchmal unzufrieden auch mit ihr. Gleich in den ersten Tagen frug sie ihn dringend, wie sie sich dem Hause nützlich machen könnte.«

Eine weitere Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge finden wir

auch dort, wo der Erzähler die Handlung plötzlich an einem späteren Punkte einsetzen läßt und das Dazwischenliegende nachholt. So heißt es bei Otto Ludwig: »Wir überspringen im Geiste drei Jahrzehnte. . . . Uns bleibt wenig nachzuholen« [1]). Ein Vorwegnehmen künftiger Ereignisse liegt ferner da vor, wo entweder am Schluß eines Kapitels auf den Inhalt des folgenden hingewiesen wird, wie es z. B. Cervantes liebt [2]), oder wenn in der Überschrift bereits das in dem Kapitel Enthaltene angedeutet ist. Noch weiter geht darin Lohenstein, der jedem Kapitel zuerst eine genaue Inhaltsangabe voranschickt [3]).

Am ausgiebigsten aber macht der Erzähler von seinem Recht, den Stoff der Erzählung nach Belieben anzuordnen, da Gebrauch, wo die Erzählung mit dem Schluß einsetzt. Diese Form der Komposition ist eine so verbreitete, daß ich sie als eine wesentlich epische ansehen möchte.

Auch das Drama kann in einem Prolog auf das Ende hinweisen, doch ist dieser von dem eigentlichen Stück scharf getrennt. Durch ihn spricht der Dichter zu uns, während mit dem Beginn des eigentlichen Dramas etwas vollkommen Neues beginnt. Man führt uns in eine Welt der Gestalten unter sich. In der Erzählung aber steht beides, Gegenwärtiges und Künftiges, unvermittelt nebeneinander; denn beides wird uns in gleicher Weise vom Dichter erzählt. Ich erinnere nur an den Anfang von Ilias und Odyssee und an die ersten Worte des Nibelungenliedes. Homer entrollt gleich mit wenigen Strophen das Programm der ganzen Handlung, im Nibelungenlied wird nur allgemein auf Kämpfe und Streit, auf Weinen und Klagen hingewiesen, davon uns alte Zeiten berichten, und es beginnt dann mit einem speziellen Falle.

Welchen Sinn hat nun dies Beginnen mit dem Ende? Denn einen Sinn muß es haben, wenn sich die größten Erzähler immer wieder zu diesem Mittel gedrängt fühlten. Zerstört es die Spannung oder weckt es sie? Oder welch sonstiger Wert könnte dadurch repräsentiert werden?

Im allgemeinen ist die Ansicht verbreitet, »Spannung« in einem Kunstwerk werde nur durch die gesteigerte Erwartung auf den Ausgang einer Sache herbeigeführt. Und deshalb ist sie vielfach als unkünstlerisch verurteilt worden. Wissen wir nun bereits den Ausgang der Begebenheiten, so ist diese Art der Spannung aufgehoben; es stellt sich dafür aber eine andere ein, die sich nicht mehr auf den einen

[1]) O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde. Werke hrsg. von Bartels Bd. V, S. 176, 178.

[2]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. VIII, XIV, XVIII, XIX, XXI.

[3]) Daniel Casper von Lohenstein, Arminius und Thusnelda, 1689—90.

Endpunkt, sondern auf den ganzen Lauf der Entwickelung richtet, und die daher dem Leser gestattet, das Kunstwerk in seiner Totalität zu erfassen.

In Otto Ludwigs »Zwischen Himmel und Erde« hören wir gleich zu Anfang:

»Die Nachbarn wundern sich, daß der Herr Nettenmair die Schwägerin nicht geheiratet. Es ist nun dreißig Jahre her, daß ihr Mann, Herrn Nettenmairs älterer Bruder, bei einer Reparatur am Kirchendache zu Sankt Georg verunglückte. Damals glaubte man allgemein, er werde des Bruders Witwe heiraten. Sein damals noch lebender Vater wünschte das sogar, und der Sohn selbst schien nicht abgeneigt. Man weiß nicht, was ihn abhielt. Aber es geschah nicht, wenn schon Herr Nettenmair sich des Familienwesens seines Bruders und der Kinder desselben väterlich annahm, auch sich sonst nicht verheiratete, so viel gute Partien sich ihm auch anboten. Damals schon begann das eigene Zusammenleben.

Es ist natürlich, daß die guten Leute sich wundern; sie wissen nicht, was damals in vier Seelen vorging; und wüßten sie's, sie wunderten sich vielleicht nur noch mehr.

Nicht immer wohnte die Sonntagsruhe hier, die jetzt selbst über die angestrengteste Geschäftigkeit der Bewohner des Hauses mit dem Gärtchen ihre Schwingen breitet. Es ging eine Zeit darüber hin, wo bittrer Schmerz über gestohlenes Glück, wilde Wünsche seine Bewohner entzweiten, wo selbst drohender Mord seinen Schatten vor sich her warf in das Haus; wo Verzweiflung über selbstgeschaffenes Elend händeringend in stiller Nacht an der Hintertür der Treppe herauf und über die Emporlaube hinunter den Gang zwischen Gärtchen und Stallraum bis zum Schuppen und ruhelos wieder vor- und wieder hinterschlich [1].«

Die ganze folgende Erzählung gibt nun eine Erklärung zu den hier angedeuteten Tatsachen, so daß uns von Schritt zu Schritt das Seelenleben dieser Menschen klarer, ihre Motive verständlicher werden.

In ähnlicher Weise erweckt Kleist in seiner »Marquise von O.« die Spannung auf den Verlauf der Handlung, indem er seine Novelle mit der sensationellen Notiz eröffnet:

»In M..., einer bedeutenden Stadt im oberen Italien, ließ die verwitwete Marquise von O..., eine Dame von vortrefflichem Ruf und Mutter von mehreren wohlerzogenen Kindern, durch die Zeitungen bekannt machen: daß sie ohne ihr Wissen in andere Umstände gekommen sei, daß der Vater zu dem Kinde, das sie gebären würde,

[1] O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde S. 6 f.

sich melden solle, und daß sie aus Familienrücksichten entschlossen wäre, ihn zu heiraten.«

Es sind zwei Vorstellungsreihen, die der Dichter auf diese Art im Leser erweckt. Während wir die eine Handlung verfolgen, schwingt in uns, da wir den Ausgang bereits kennen, ein Gefühlston mit, der einem für den Moment scheinbar unwichtigen Vorgang einen besonderen Wert verleiht. Der streng chronologisch vorgehende Erzähler kann diese Wirkung erst durch die zweite Lektüre seines Buches erzielen.

Eine besondere Spielart der Technik des Beginnens mit dem Schluß bietet die Erzählung mit aufgegebenem Thema, wie Wielands »Oberon« oder Kellers »Sinngedicht«. Wir nehmen stillschweigend an, daß der Held sein Ziel erreichen wird, auch wenn es der Erzähler nicht sogleich versichert.

b) Die Nebenhandlung.

Die Nebenhandlung, d. h. hier also das, was vor und nach den Begebenheiten liegt, von denen wir selbst Zeuge sind, muß, soweit es zum Verständnis des Hauptgeschehens erforderlich ist, in dessen Darstellung mit verwoben werden. Dabei ergibt sich, daß der Erzähler für die Mitteilung der Vorgeschichte eine ganze Anzahl von Darstellungsmöglichkeiten mit dem Dramatiker gemeinsam hat, während er beim Hinweis auf Künftiges stets seine Eigenart als Erzähler zur Geltung bringt.

1. Mitteilung der Vorgeschichte.

Der weitaus größte Teil aller Erzählungen beginnt in der Mitte der Ereignisse an einem beliebigen Zeitpunkte[1]). Auf welche Weise wird nun der Leser mit dem bekannt gemacht, was in der Reihe der Begebenheiten vor diesem Zeitpunkte liegt?

Die für Epiker und Dramatiker gleichmäßig verwendbaren Mittel sind diejenigen, bei denen wir das weiter Zurückliegende nur durch die Gestalten der Dichtung selbst erfahren. Hier ergeben sich folgende Möglichkeiten: Erstens kann die Mitteilung der Vorgeschichte an einer Stelle im Zusammenhang erledigt werden, sei es, daß (wie z. B. in Mörikes »Maler Nolten«, Stuttgart 1893, Bd. I, S. 317 ff.) die Personen ein Manuskript lesen, aus dem sie und der Leser wichtige Aufschlüsse über Zurückliegendes erhalten, oder daß eine Gestalt einer anderen über das Vergangene berichtet. Schon

[1]) Über die Möglichkeit des epischen Dichters, an jedem Punkte der Erzählung zu beginnen, vgl. Fr. Schlegel, Über die Homerische Poesie. Jugendschriften, hrsg. von Minor Bd. I, S. 223.

Homer läßt Odysseus den Phäaken lange hintereinander von seinen Irrfahrten erzählen [1]). Ähnlich wird der ganze zweite Band des dreibändigen Wielandschen »Agathon« 164 Seiten lang von der direkten Erzählung des Helden über seine Vergangenheit angefüllt, die durch die Worte eingeleitet ist: »Und nach einigen vorbereitenden Liebkosungen, womit sie (Danae) ihre Dankbarkeit bestätigte, fing Agathon die folgende Erzählung an [2]).« Paul Lindau macht uns in seinem »Zug nach dem Westen« mit der Vorgeschichte der Familie, in die er uns eingeführt, dadurch bekannt, daß er auf dem Heimweg von der soeben geschilderten Gesellschaft einen der geladenen Herren über die früheren Geschicke des Hauses berichten läßt [3]).

Zweitens erfahren wir Hinweise auf das Vergangene durch Unterhaltung. Wir lernen die Vorgeschichte nicht mehr im Zusammenhang durch eine Person kennen, sondern sie wird im Gespräch allmählich enthüllt [4]). Doch sind die Grenzen zwischen dieser und obiger Darstellungsweise nicht immer scharf zu ziehen, da ja auch dort schließlich der Bericht als aus einer Unterhaltung hervorgehend gedacht ist. Andrerseits dehnt sich häufig die Unterhaltung annähernd zu einem Bericht aus. Es kann hier also nur von einem Mehr oder Weniger gesprochen werden. Den schärfsten Gegensatz zu der langen ununterbrochenen Erzählung bietet auf dieser Linie die Art, nur gelegentlich das Vergangene gesprächsweise zu streifen. Die »konsequent naturalistische« Richtung der Holz und Schlaf veranschaulicht dies Verfahren wohl am besten. Denn wo die Dichtung nur aus dem Momentbild besteht, wird auch das Vergangene vollständig in die Gegenwart hineinbezogen [5]).

Aber die Menschen erzählen einander nicht nur, sie erinnern sich auch gegenseitig an Vergangenes. Was wir erfahren, ist also nicht ihnen selbst, sondern nur dem Leser neu. In den »Wahlverwandtschaften« heißt es: »Du kennst die traurige Lage, in die er (der Hauptmann) wie so mancher andere, ohne sein Verschulden gesetzt

[1]) Homer, Odyssee. Ges. IX ff. Richard Heinze (Virgils epische Technik. Leipzig, Teubner 1903, S. 368 u. 383) weist darauf hin, daß Virgil darin dem Homerischen Vorbild folgt.

[2]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. I, S. 377; II, S. 3 ff.

[3]) Paul Lindau, Der Zug nach dem Westen. Berlin u. Stuttgart S. 52 ff.

[4]) Vgl. Spielhagen, Platt Land. Leipzig 1897, S. 26 f. Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 26, 107, 307. C. F. Meyer, Jürg Jenatsch. Leipzig 1892, S. 7 f., 43 ff. Th. Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 69 ff., 90, 140 ff. H. Tovote, Abschied, Novellen. Berlin 1898, S. 15, 29. Thomas Mann, Buddenbrooks. Berlin 1901, Bd. I, S. 23.

[5]) Vgl. Holz und Schlaf, Neue Gleise. Berlin 1892 (Die papierne Passion) S. 14.

ist[1].» Oder: »Mag ich doch so gern unserer frühesten Verhältnisse gedenken. Wir liebten einander . . . .[2].«

Ein noch einfacheres und wohl auch häufiger angewendetes Mittel als das der Erinnerung im Gespräch ist die eigentliche Erinnerung oder Selbstbesinnung. Der Held denkt in einem bestimmten Moment an seine Vergangenheit zurück, und der Erzähler knüpft dann seinen Bericht an die Gedanken des Helden an. Diese Form der Darstellung entspricht dem Monolog im Drama. Wo, wie in Schlafs »Suchenden«[3] oder Schnitzlers »Lieutenant Gustl«[4] der Blickpunkt der gegenwärtige Held ist, liegt diese Darstellungsart besonders nahe. Bei Schnitzler handelt es sich nicht um eine zusammenhängende Erinnerung in einem bestimmten Moment, sondern hier, wo das Ganze als stummer Monolog gedacht ist, kommen und gehen die Erinnerungen sporadisch, von anderen Gedanken und Beobachtungen unterbrochen. Im Gegensatz dazu zieht sich die Erinnerung der Heldin in Daudets *Fromont jeune et Risler aîné* durch vier Kapitel[5]. Hier ist aber die Anknüpfung an diese Erinnerung nur eine sehr lose. Ja, der Erzähler berichtet sogar von Dingen, die die junge Frau gar nicht wissen konnte, da sie sich während eines eigenen Erlebnisses abspielen. Die rein dramatische Form ist also hier nicht mehr gewahrt, sondern bereits eine Übergangsform geschaffen.

Dieselben dramatischen Darstellungsmittel für die Aufdeckung des Vergangenen, die in der eigentlichen Erzählung angewendet werden, finden sich nun selbstverständlich auch im Briefroman[6] und Tagebuch. Sind doch Briefe nichts anderes als schriftliche Unterhaltungen, während das Tagebuch als ausgedehnter Monolog aufzufassen ist.

Im Briefe fragt also auch entweder der eine den anderen, und dieser erteilt dann Auskunft[7], oder man erinnert einander an bekannte Dinge, wie z. B. Werther seinen Freund Wilhelm an seine früheren Beziehungen zur »armen Leonore«[8].

Das Tagebuch gibt Vergangenes teilweise in der Form der zu-

---

[1]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil I, Kapitel I, Goedeke Bd. VIII, S. 342.

[2]) Ibid. S. 344.

[3]) J. Schlaf, Die Suchenden. Berlin 1902, S. 1, 2, 9.

[4]) A. Schnitzler, Lieutenant Gustl. Berlin 1901, S. 6, 10, 11, 12, 16, 44.

[5]) A. Daudet, Fromont jeune et Risler aîné. Paris 1875, S. 2, 15, 16 ff.

[6]) Daß auch in die Erzählung Briefe eingeschoben werden können, die Aufschlüsse über Vergangenes geben, wie z. B. in Spielhagens Problem. Naturen Bd. I, S. 9 ff., erwähne ich nur nebenbei.

[7]) Vgl. Richardson, Clarissa Harlowe. London MDCCLIX, Bd. I, S. 1 ff.

[8]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 3.

fälligen und gelegentlichen Erwähnung [1]), zum Teil aber auch in einem erschöpfenden Überblick über bisherige Verhältnisse, den z. B. Nansens »Julie« unter der Form einer Betrachtung über Vergangenes am Silvesterabend bringt [2]).

Beim Überblicken der hier behandelten Formen, durch die Vergangenes in der Erzählung mit dramatischen Mitteln zur Kenntnis gebracht wird, ergibt sich folgendes Resultat: Der Erzähler hat natürlich das Recht, sich auch der technischen Mittel des Dramatikers zu bedienen; denn ganz ohne diese würde eine Erzählung wahrscheinlich monoton werden [3]). Die ausschließliche Anwendung dieser Mittel aber höbe das Wesen der epischen Kunst auf, die ja gerade das Ziel anstrebt, die Dinge im Spiegel eines betrachtenden Mediums erblicken zu lassen. Zudem würde sie dazu verführen, die Gestalten nicht das sagen zu lassen, was im Einklang mit ihrem Charakter und der augenblicklichen Situation steht, sondern das, was der Erzähler durch sie dem Leser mitteilen möchte. Die dramatischen Formen für die Mitteilung des Vergangenen sind in der Erzählung überall da berechtigt, wo sie sich notwendig aus einer bestimmten Situation ergeben. So liegt es wohl sicherlich in Goethes Absicht, sich Eduard und Charlotte gerade in dem Augenblick ihrer früheren Beziehungen bewußt werden zu lassen, wo sie im Begriffe stehen, neue anzuknüpfen. Wenigstens finden sich bei Goethe genug Belege für die Einmischung des Erzählers, die also hier sicherlich nicht prinzipiell vermieden werden soll.

Ich komme nun zu den ausgesprochen epischen Formen für die Darlegung des Vergangenen.

Wenn es überhaupt einen Sinn haben soll, in Bezug auf das Epos von Vergangenem zu sprechen, so können hier nur diejenigen Erzählungsformen gemeint sein, bei denen die Haupthandlung in einem mittleren Zeitpunkt beginnt, während anderes entweder in den Verlauf der Ereignisse eingeflochten oder durch eine allgemeine Einführung dem Buche vorangeschickt wird. Dieser letztere Fall ist ein bei den Erzählern der verschiedensten Zeiten äußerst verbreiteter. Er findet sich, um nur einige Beispiele anzuführen, sowohl im Don Quixote, in Millers »Sigwart« wie in G. Hauptmanns »Bahnwärter Thiel«. Ver-

[1]) Vgl. Paul Heyse, Unheilbar. Novellen, Auswahl fürs Haus. Berlin 1890, S. 201, 203, 204 f., 205, 206.

[2]) Peter Nansen, Julies Tagebuch. Berlin 1895, S. 1 ff.

[3]) Vgl. den Brief Schillers an Goethe Nr. 398 (Spemann Bd. I, S. 372), in dem Schiller ausführt, daß, was die beiden Gattungen, die epische und die dramatische zu poetischen Werken mache, sie einander nahe bringe, da jede der beiden, einseitig ausgebildet, ein wichtiges Element der Poesie einbüße, die Epopöe die Sinnlichkeit und die Tragödie die Freiheit des über dem Stoffe stehenden Dichters.

gangenes und relativ Gegenwärtiges geht hier fast unmerklich ineinander über; die Erzählung beginnt nicht mit einer bestimmten Situation, sondern ein kurzer Bericht über die vergangenen Zustände wird den Begebenheiten vorausgeschickt.

Führt der Erzähler sofort »*in medias res*«, so läßt sich das Vergangene, hier so gut wie in der dramatischen Technik, entweder an einer Stelle hintereinander nachholen oder gelegentlich anknüpfen. Etwas altmodische Erzähler lieben es, den Leser förmlich um Entschuldigung zu bitten und ihm zu erklären, warum sie jetzt etwas aus der Vergangenheit nachholen müssen (vgl. S. 6). Eine Dichterin wie Ricarda Huch dagegen nimmt sich dies Erzählerrecht als ein selbstverständliches, ihr zukommendes. In ihrem Roman »*Vita somnium breve*« setzt, nachdem wir zunächst in den Mittelpunkt der Ereignisse geführt worden, das zweite Kapitel ohne weitere Vorbereitung ein: »Wer hätte nicht Woldemar Unger und Malve Santen beneidet, als sie mit großem Aufwand im Dome Hochzeit hielten [1]).«

Diese Art, im Zusammenhang das zu berichten, was der Leser als Voraussetzung für das Kommende wissen muß, scheint mir unter den rein epischen Möglichkeiten vielleicht die dankbarste, weil in ihr Situation und Bericht des Erzählers streng getrennt sind und einander nicht beeinträchtigen. Das Verhältnis ist genau das umgekehrte, wie bei der Erzählung mit dramatischen Mitteln. Dort empfanden wir die langen Berichte als hindernd, weil in ihnen die Gestalten häufig aus der Rolle fielen, hier entsprechen sie gerade der Hauptaufgabe des Erzählers, nämlich etwas zu erzählen, während die gelegentliche Anknüpfung nicht selten die Situation störend unterbricht.

Diese gelegentliche Anknüpfung des Vergangenen an das Gegenwärtige geschieht häufig sogleich beim Auftreten einer Person, wie z. B. im Beginn von Kleists »Erdbeben von Chili« [2]). In seiner »Marquise von O.« tritt die Person nicht einmal selbst auf, sondern wird nur erwähnt [3]). Eine Eigentümlichkeit von Tolstoys »Anna Karenina« ist es, daß jedesmal, wenn eine Gestalt eingeführt ist, das folgende Kapitel deren Vorgeschichte bringt [4]). Häufig wird auch das Vergangene zur Erklärung und Begründung einer bestimmten Situation herangezogen, z. B.: »Da die Mutter der Mädchen schon vor zehn Jahren gestorben war, so war es um so rührender, den alten Mann unter den mutterlosen Töchtern zu sehen [5]).«

[1]) Ricarda Huch, Vita somnium breve. Leipzig 1903, S. 14.
[2]) H. v. Kleist, Das Erdbeben von Chili. Grisebach II, S. 253.
[3]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach II, S. 218.
[4]) Tolstoy, Anna Karenina. Reclam, Bd. I, S. 19 f., 30, 58, 76.
[5]) Stifter, Der Hochwald. Studien. Berlin, Bibliograph. Anstalt. Bd. I, S. 163.

Es gibt einen Fall, der auch unter die gelegentlichen Anknüpfungen zu rechnen ist, bei dem aber trotzdem die Situation nicht durch eine solche Anknüpfung des Vergangenen an den gegenwärtigen Moment unterbrochen wird. Dies liegt da vor, wo die Situation nicht durch eine fortschreitende Handlung, sondern durch einen Zustand von gewisser Dauer charakterisiert wird. So beginnt Jacobsens Novelle »Frau Fönß« damit, daß zwei Damen auf einer Bank sitzen. Wir erfahren nun gelegentlich etwas aus ihrer Vergangenheit und haben dabei das Gefühl, daß, während wir diesen Bericht lesen, die beiden ruhig auf der Bank sitzen geblieben sind.

Auch der rein epische Erzähler kann seine Gestalten in Situationen bringen, in denen sie einander von ihrer Vergangenheit berichten. Er stellt dann nur diese Tatsache fest und gibt den Inhalt der Ereignisse mit seinen eigenen Worten. So Keller im »Sinngedicht«: »Er frug nach ihrer Heimat und nach den Ihrigen, und sie beantwortete die Fragen ohne Rückhalt, erzählte auch manches freiwillig, da vielleicht noch niemand, seit sie unter Fremden ihr Brot verdiente, sich so teilnehmend nach diesen Dingen erkundigt hatte.

Sie war das Kind armer Bauersleute, die einen Teil des Jahres im Tagelohn arbeiten mußten . . . .

Ungefähr so gestaltete sich das Bild, das Erwin den Worten der Magd entnahm« [1]).

In Kleists »Marquise von O.« läßt der Erzähler seine Gestalten einander das sagen, was er dem Leser bereits vorher erzählt hat. »Hierauf unterrichtete ihn der Forstmeister von der Schande, die die Marquise über die Familie gebracht hatte, und gab ihm die Geschichtserzählung dessen, was unsere Leser soeben erfahren haben [2]).«

Ein häufiger Fall ist der, daß der Autor sich mit seinen Gestalten in die Aufgabe des Nachholens teilt. Zola gibt in seinem »*L'Oeuvre*« den Bericht Christinens mit seinen eigenen Worten, während er ihren Zuhörer direkt darauf reagieren läßt:

»*Christine, simplement, en quelques paroles, conta les choses. C'était la veille au matin qu'elle avait quitté Clermont, pour venir à Paris. . . .* »*Pas de chance! interrompit Claude, toujours incrédule . . . . Et naturellement, personne ne vous attendait plus?*« *En effet, Christine n'avait pas trouvé la femme de chambre de madame Vaurade — —*« [3]).

War hier noch der Bericht über Christinens Vergangenheit so gedacht, als ob sie selbst Claude davon in Kenntnis gesetzt hätte, so löst Heyse in den »Kindern der Welt« seine Gestalten ganz direkt ab

[1]) G. Keller, Das Sinngedicht. Berlin 1882, S. 82 f.
[2]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach II, S. 238.
[3]) Zola, L'Oeuvre. Paris 1895, S. 19 f.

und bringt, nachdem er zuerst manches aus der Vergangenheit durch Dialog enthüllt hat, nun die Fortsetzung des Berichts nach den einleitenden Worten: »Wir haben hier das Wenige nachzuholen, was von dem bisherigen Leben der beiden Brüder zu sagen ist[1].«

Gerade in dieser Möglichkeit der Aufteilung des Erzählungsstoffes unter die Personen der Dichtung und den Erzähler möchte ich einen wesentlichen Vorzug der epischen Technik sehen. Auf diese Weise ist es dem Dichter eben möglich, die Gestalten nur so weit in die Vergangenheit blicken zu lassen, als es ihrem Charakter, ihrem Temperament und der augenblicklichen Situation entspricht.

2. Hinweis auf Künftiges.

In seinem Essay über Dostojewskij spricht Georg Brandes über die Technik des Vorgreifens das vernichtende Urteil: »Mit solchen Wendungen sucht ein Dichter die Lücken und Versäumnisse der Schilderung auszubessern. .... Vorgreifen und Entschuldigungen für Vorgreifen haben in einem Roman ebensowenig Platz, wie Lücken und Lückenbüßer[2].«

Es ist naturalistische Befangenheit, die Brandes so sprechen läßt. Denn natürlich wird durch das Vorgreifen die Illusion des momentan sich abspielenden Ereignisses gestört, deren Erweckung aber, wie wir schon oft betonten, gar nicht Aufgabe des echten Epikers ist. Die unendliche Fülle von Beispielen, die sich tatsächlich in der Literatur aller Völker und Zeiten, und gerade unter den besten Erzählern, für die Technik des Vorgreifens findet, beweist auch zur Genüge, daß der epische Dichter sich immer dieses seines Rechts bewußt gewesen ist[3].

Anläßlich der Behandlung jener Kompositionsform, in der der Erzähler mit dem Ende der Ereignisse begann, war die Rede davon gewesen, daß auf diese Weise eine doppelte Vorstellungsreihe im Leser erzeugt werde, und daß so ein Gefühlston in ihm mitschwinge und die augenblicklichen Ereignisse begleite, dessen Hervorrufung dem streng chronologischen Erzähler versagt ist. Die gleiche Wirkung erzielt der Dichter nun auch dadurch, daß er in einem gegenwärtigen Moment auf einen künftigen hinweist[4]. Weiter aber

[1]) P. Heyse, Kinder der Welt. Berlin 1874, S. 28 ff.

[2]) Georg Brandes, Menschen und Werke. Frankfurt a. M. 1894, S. 336.

[3]) Vgl. u. a. Wolfram v. Eschenbach, Parzival, hrsg. von Karl Lachmann. Berlin 1879, 109, Vers 8 f. Boccaccio, Decameron, übers. v. Ernst Ortlepp. Stuttgart 1841, S. 19. Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. VIII. C. F. Meyer, Der Heilige. Leipzig 1890, S. 71, 101. Ders. Jürg Jenatsch. Leipzig 1892, S. 95. Keller, Das Sinngedicht S. 81, 87, 140. Dostojewskij, Schuld und Sühne (Raskolnikow) Reclam S. 87, 93, 98.

[4]) Unter »Vorgreifen« verstehe ich hier immer nur den Hinweis auf Ereignisse,

ist die Kenntnis des Kommenden für das Verständnis des Augenblicks zuweilen geradezu notwendig. Wenn z. B. Don Quixote (Bd. I, Kap. VIII) auf der Straße eine reisende Dame anhält, in der er eine Prinzessin sieht, so müssen wir die Wahrheit gleichzeitig mit dem Irrtum Don Quixotes erfahren, wenn nicht die aus diesem Kontrast entspringende Wirkung vollkommen ausbleiben soll. Und Cervantes klärt uns über den wirklichen Tatbestand auf, indem er sagt: »In der Kutsche befand sich — wie sich nachher ergab — eine biscaische Dame, die nach Sevilla zu ihrem Gemahl wollte.«

Zum großen Teil besteht das Vorgreifen nun darin, daß uns erzählt wird (z. B. Dostojewskij, Raskolnikow S. 98), der Held habe sich »später« in dieser oder jener Weise an die Ereignisse erinnert. Aber es wird auch gänzlich von den Beobachtungen der handelnden Personen abgesehen, und der Erzähler gibt uns selbst die Zusammenstellung eines gegenwärtigen Moments mit etwas Künftigem.

Z. B. Wolfram v. Eschenbach, Parzival 109, Vers 8 ff.:

»die andern heten kranken sin,
daz sie hulfen niht dem wîbe:
wan sie truoc in ir lîbe
der aller ritter bluome wirt.«

Gustav Freytag bringt in »Soll und Haben« die Zukunft, indem er sie prophezeit: »Der Mörder schlief. Aber wenn er erwacht! Dann wird die Schlauheit verloren sein, mit der sein verstörter Geist wie im Wahnwitz umhergriff nach allen kleinen Bildern und Gedanken, die er in der Finsternis auffinden konnte, um den einen Gedanken zu vermeiden, das eine Gefühl, welches von jetzt ab immer in ihm drückt und preßt. Wenn er aufwacht! Dann wird er schon im Halbschlafe fühlen, wie die Ruhe abzieht und die Angst, der Jammer wieder einziehen in seine Seele[1]).« Jacobsen weist in »Niels Lyhne« (Reclam S. 72) von einem augenblicklichen Zustand auf das ganze kommende Leben hin. »Aber er betete doch nicht; wenn er sich auch bis zu Tränen danach sehnte — er rief doch nicht.

Und so blieb es während seines ganzen Lebens . . . .«

Eine besondere Spielart des Vorgreifens findet sich da, wo auf Ereignisse hingedeutet wird, die überhaupt außerhalb des Rahmens der Erzählung liegen. Dadurch entsteht neben der doppelten Vorstellungsreihe auch das Bewußtsein im Leser, als handle es sich um wirkliche Menschen, aus deren Leben er nur einige Episoden erfährt.

---

die sich tatsächlich in weiter vorliegenden Zeitläufen abgespielt haben, also nicht die Andeutung dessen, was im folgenden Kapitel steht. Vgl. S. 12.

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. II, S. 350 ff. Ähnliches S. 389.

Ein sehr charakteristisches Beispiel dafür findet sich in Kellers Züricher Novellen: »Es gab nichts Schöneres zu sehen, als die sitzende Fides in ihrer Bedrängnis, festgehalten von den zwei lachenden jungen Paaren, aber auch nichts Erschütternderes, wenn einer die Zukunft hätte sehen und wissen können, wie in einer kurzen Spanne Zeit der jetzt so frohe Wart König Albrechts Ermordung wegen auf das Rad geflochten sein und eben dieses fröhliche Bräutlein, alsdann seine Gattin, drei Tage und Nächte hindurch betend auf der Erde unter dem Rade liegen würde, bis er den Geist aufgegeben [1]).«

* * *

Am Schluß dieses Abschnitts über die Anordnung des Stoffes möchte ich als ein besonders lehrreiches Beispiel dafür, wie der Erzähler sich selbst durch Verschiebung der regelmäßigen Zeitfolge zur Geltung bringen kann, das Schema von Otto Ludwigs Roman »Zwischen Himmel und Erde« kurz entwickeln.

Das Buch beginnt mit dem Ende (e). Der bereits alte Held sitzt in seinem Garten und erinnert sich seiner Vergangenheit. Nun erzählt der Autor von ihr, indem er mit dem Moment einsetzt, wo der junge Mann von der Wanderschaft heimkehrt (b). Wieder läßt er uns mit dessen Erinnerungen in die Zeit, die dieser Wanderschaft voranging, zurückkehren (a), endet wiederum bei dem Heimkehrenden (b) und verfolgt nun die Handlung ein Stück geradeaus (c). An einem entscheidenden Punkte überspringt er »drei Jahrzehnte«, führt uns an den Ausgangspunkt der Erzählung, d. h. also an das Ende, zurück (e) und holt das Dazwischenliegende nach (d).

Bezeichnen wir also den chronologischen Verlauf einer Handlung mit der Linie a b c d e, so war das Resultat obiger Untersuchung eine Verschiebung, nach der die Reihenfolge der Buchstaben lautet: e b a b c e d.

II. Das retardierende Moment.

Es ist ein beliebtes Mittel der Erzählungskunst, in dem Augenblick, in dem eine Handlung einen gewissen Höhepunkt erreicht hat, ein retardierendes Moment einzuschalten, sei es um die Spannung des Lesers zu erhöhen, oder um einen Zustand, der als längere Zeit dauernd gedacht ist, nicht durch ein zu rasches Weitergehen als momentan erscheinen zu lassen.

Dies retardierende Moment kann in der Handlung selbst liegen

[1]) Keller, Zürcher Novellen Bd. I. Stuttgart u. Berlin 1902, S. 88.

wie z. B. Hermanns Bemerken des Ringes an Dorotheas Finger, — es kann aber auch durch die Art der Darstellung erzeugt werden.

Wo mehrere Handlungsstämme in Frage kommen, ist es sehr einfach, genau wie im Drama, bald bei dem einen, bald bei dem anderen zu verweilen. So führt uns Freytags »Verlorene Handschrift« abwechselnd zu Professor Werner und zu den beiden Hutfabrikanten, P. Lindaus Roman »Arme Mädchen« von Berlin nach dem Schlosse des Grafen.

Schwieriger liegt der Fall da, wo die Handlung einreihig verläuft. Hier kann der Erzähler, wie es z. B. Ricarda Huch im »Ludolf Ursleu« tut, eine für die Haupthandlung unwesentliche Episode einschalten. Der Verdacht, daß Ezard und Galeide sich lieben, ist lachend zurückgewiesen worden. Eine gewisse Spannung auf den weiteren Verlauf ihrer Beziehungen ist in uns erregt. Da erzählt der Beobachter der Ereignisse von einer für die Handlung gleichgültigen Episode aus seinem eigenen Leben, von seinem Erlebnis mit einer verheirateten Züricher Studentin, nachdem er die Überleitung dazu durch die Worte gefunden: »Wie ich mir das vorhin wiedergegebene Gespräch zwischen Ezard und Galeide zurückrufe, kommen mir die neueren Bestrebungen der Frauen, gleiche Rechte mit dem Manne zu erwerben, und ihr Wunsch, ihre Persönlichkeit um ihrer selbst willen auszuleben, in den Sinn [1]).«

Der Erzähler kann aber auch von den Ereignissen ganz absehen und an der Stelle, an der er einen Aufenthalt wünscht, eigene Betrachtungen einschieben. So führt uns z. B. Jean Pauls »Titan« in der Handlung bis auf S. 50 (Kürschner); dann folgen S. 50—60 Bemerkungen des Autors über sein Werk, seine Modelle, seine Absichten und eine Erklärung gebrauchter Ausdrücke. — Otto Ludwig gibt in »Zwischen Himmel und Erde« in dem Moment, wo die Verhältnisse aufs äußerste zugespitzt sind, wo »der Geist des Hauses mit den grünen Fensterladen« mehr wußte, »als alle« und »die bleichen Hände rang«, in diesem Moment gibt er eine lange Abhandlung über das Handwerk des Schieferdeckers. — Ich glaube nicht, daß es hier, wie die zeitgenössische Kritik annahm [2]), für den Dichter Selbstzweck gewesen, das Handwerk zu beschreiben und gleich dem zur selben Zeit erschienenen »Soll und Haben« das deutsche Volk bei seiner Arbeit zu zeigen. Dazu spielt die Arbeit als solche hier eine zu geringe Rolle. Aber es ist ein feiner Zug des Dichters, daß er in dem Augenblick,

[1]) Ricarda Huch, Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren. Stuttgart und Berlin 1905, S. 66 ff.

[2]) Vgl. Adolf Stern, Biograph. Einleitung zum I. Bd. von O. Ludwigs Gesammelten Schriften S. 276. Ibid. Einleitung zu »Zwischen Himmel und Erde« S. 137.

wo das Geschick seines Helden sich der Katastrophe zu nähern droht, diesem momentanen Erleben nicht ein anderes momentanes Erleben, sondern einen dauernden Zustand gegenüberstellt.

Wenn im Leben jedes Menschen bleibende und wechselnde Verhältnisse nebeneinander hergehen, so versinnbildlichen naturgemäß die bleibenden die Ruhe, die wechselnden die Bewegung. Es ist nun selbstverständlich möglich, diese bleibenden Verhältnisse in die bewegten hineinzuziehen. In unserem Falle aber will es mir als eine besondere Feinheit erscheinen, daß der Dichter die Schilderung des allgemeinen Lebenszustandes seines Helden als retardierendes Moment benutzt, daß er an dieser Stelle nicht ihn selbst in seinem Berufe handeln läßt, sondern daß er in den allgemeinsten Ausdrücken von diesem Berufe als dem Berufe eines jeden Schieferdeckers spricht.

III. Die Behandlung der Situation.

Die Wirklichkeit gibt uns nichts als Situationen, d. h. das Leben, von außen gesehen, ist nur eine Aneinanderreihung einzelner Momente. Erst in einem betrachtenden Menschengeist werden diese zu Einheiten zusammengefaßt; hier entsteht ein neuer Maßstab für den Begriff der Wirklichkeit, indem das wahrhaft Seiende oft das genannt wird, was sich draußen nie findet, und was nur in der Verarbeitung und Bewertung der gegebenen Daseinsmomente liegt.

Das Drama kann nichts anderes tun, als die einzelnen Momente in derselben Weise bringen, wie das Leben selbst. Natürlich hat es dabei nicht nötig vollständig zu sein. Im Hintergrund steht auch hier der wählende, anordnende, gestaltende Künstlergeist. Aber der Dramatiker will in uns die Illusion erwecken, als wäre das, was er uns gibt, die Wirklichkeit, meinetwegen eine höhere Art der Wirklichkeit. Er stellt einzelne, ausgewählte Momente nebeneinander.

Der typische Erzähler dagegen geht nicht vom einzelnen Moment, sondern von der Realität des Ganzen aus, das als solches eben nur in ihm Realität wird. Und es ist ihm daher, da er den ganzen Erzählungsstoff bereits überblickt, möglich, dem einzelnen je nach Wichtigkeit von vorneherein die Stelle anzuweisen, die ihm im Hinblick auf das Ganze zukommt.

So kann er z. B. nur die Resultate von Situationen bringen, er kann aber auch, im Gegensatz zum Dramatiker, der in gewisser Weise alle Momente gleichmäßig bewerten muß, einzelnes besonders hervorheben, und wiederum steht es ihm frei, innerhalb der Situation nur einen bestimmten Moment zu uns sprechen zu lassen. Immer aber wird er sich da, wo er nicht vom einzelnen ausgeht, als Beobachter und Ver-

arbeiter des Rohmaterials, das uns das Leben gibt, auch in der Form der Darstellung zur Geltung bringen.

Der Naturalismus der Holz und Schlaf bringt allerdings ohne Unterscheidung nur aneinandergereihte Situationen, eben weil das wirkliche Leben auch nichts anderes gibt. Dieselbe Technik, wenngleich nicht ganz so ausgesprochen, bieten die Romane Spielhagens und Paul Lindaus, Wildenbruchs »Eifernde Liebe«, sowie die Erzählungen der Reuter, Kahlenberg u. s. w. Aber eine echte Erzählernatur wie Gottfried Keller gibt in »Romeo und Julia auf dem Dorfe« die Schilderung vom Niedergang der beiden Familien nur in allgemeinen Resultaten, weil es hier auf diese eigentlich nur als Voraussetzung ankommt, während unser Hauptinteresse vom Schicksal der beiden Liebenden in Anspruch genommen wird. Er sagt dort: »Da sie eine faule Sache hatten, so gerieten beide in die allerschlimmsten Hände von Tausendkünstlern, welche ihre verschrobene Phantasie auftrieben zu ungeheuren Blasen, die mit den nichtsnutzigsten Dingen angefüllt wurden. Vorzüglich waren es die Spekulanten aus der Stadt Seldwyla, welchen dieser Handel ein gefundenes Essen war, und bald hatte jeder der Streitenden einen Anhang von Unterhändlern, Zuträgern und Ratgebern hinter sich, die alles bare Geld auf hundert Wegen abzuziehen wußten [1]).«

Zweitens liegt die Möglichkeit vor, ein Geschehen durch seine häufige Wiederholung als ein zuständliches zu charakterisieren. Dieser Eindruck des Gewohnheitsmäßigen wird vollständig niemals durch eine vereinzelte Situation erweckt, es sei denn, daß sie als typisches Beispiel an Stelle vieler ähnlicher Fälle tritt [2]). Ebensowenig aber kann der Erzähler, will er nicht langweilig werden, die gleiche Situation sich mehrmals abspielen lassen. Es bleibt ihm im wesentlichen also nur das Mittel kurzer Zusammenfassungen, die dem Dramatiker gänzlich versagt sind. Vielleicht ist hier der tiefste Grund dafür zu suchen, daß im allgemeinen das Drama mehr Handlung, der Roman mehr Zuständliches bietet.

Äußerst lehrreich ist es, Drama und Erzählung da miteinander zu vergleichen, wo eins in das andere umgearbeitet wurde, so Grillparzers Novelle »Das Kloster bei Sendomir« mit Gerhard Hauptmanns Drama »Elga«, oder Zolas Roman »Therese Raquin« mit dem vom Dichter selbst geschaffenen gleichnamigen Drama.

Bei Zola ist die Rede von regelmäßig wiederkehrenden Donnerstagabenden, die das Leben der Familie charakterisieren sollen:

---

[1]) G. Keller, Die Leute von Seldwyla. Bd. I. Stuttgart u. Berlin 1904, S. 89.
[2]) Vgl. Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 54 ff.

»Einmal in der Woche, und zwar am Donnerstag Abend, gab die Familie Raquin Gesellschaft [1]). —

Von nun an wurden die Abende gemütlich. Um sieben Uhr machte Frau Raquin das Feuer an [2]). —

Diese Donnerstagabende waren für sie eine Marter, oft klagte sie über Unwohlsein [3]). —

Eines Donnerstags brachte Camille aus dem Bureau einen vierschrötigen Patron mit [4]).«

Man beachte, in welcher Weise ein einzelner dieser Abende von dem Hintergrund der übrigen abgehoben wird. — Das Drama kann hier nichts anderes tun, als diese typische Situation zweimal zu bringen, einmal vor und einmal nach Camilles Tod, und sie in die Handlung hineinzubeziehen [5]).

Akt IV Szene VI wirft sich Therese der Mutter ihres ermordeten Gatten zu Füßen, um ihre Verzeihung zu erflehen. Im Roman wird diese Situation als eine oft wiederholte erwähnt, um die Heuchelei Theresens zu beleuchten [6]).

Ebenso finden wir in Hauptmanns »Elga« eine Szene, in der der Graf von seinem Diener vor den Brüdern seiner Frau gewarnt wird [7]).

In Grillparzers Novelle heißt es:

»Tagelang durchging er Meierhöfe und Fruchtscheuer, Saatfelder und Holzschläge, immer von seinem Hausverwalter begleitet....

Schon seit längerer Zeit bemerkte Starschensky eine auffallende Düsterkeit in den Zügen des Alten....

Einst .... rief dieser losbrechend aus: ...[8]).«

Meisterhaft ist in »Madame Bovary« die Monotonie des ehelichen Lebens, die die junge Frau auf Abwege bringt, durch solche typisch wiederholten Situationen gegeben:

»*Tous les jours, à la même heure, le maître d'école, en bonnet de soie noire, ouvrit les auvents de la maison, et le garde-champêtre passait, portant son sabre sur la blouse. Soir et matin les chevaux de la poste, trois par trois, traversaient la rue pour aller boire à la mare..... Dans l'après-midi, quelquefois une tête d'homme apparaissait derrière les vitres de la salle*[9]).«

---

[1]) Zola, Therese Raquin, Roman. Berlin 1900, S. 23.
[2]) Ebenda S. 26.
[3]) Ebenda S. 27.
[4]) Ebenda S. 29.
[5]) Zola, Therese Raquin, Drama, Akt. I, Szene 8—11; Akt. II.
[6]) Ibid., Roman S. 193 f.
[7]) G. Hauptmann, Elga. Berlin 1905, S. 27 f.
[8]) Grillparzer, Das Kloster bei Sendomir. Cotta Bd. XI, S. 232 f.
[9]) Flaubert, Madame Bovary. Paris 1898, S. 70.

Da nun, wo die einzelne Situation eine große Rolle spielt, und wo es nicht nur darauf ankommt, daß, sondern wie etwas geschehen ist, wird der Erzähler sie auch als solche zu ihrem Recht kommen lassen. Er deutet dann häufig durch Wendungen wie »Da geschah es«[1]), »Und dann begab es sich«[2]), an, daß er die betreffende Situation besonders hervorzuheben wünscht, ebenso durch ein nachträgliches Zurückweisen auf sie: »Also entwich der bescheidene Sohn der heftigen Rede[3]).« »So war Effis erster Tag in Kessin gewesen[4]).«

Hebt der Erzähler aus dem Verlauf der ganzen Handlung einzelne Situationen als besonders wichtig hervor, so kann er andrerseits aber auch innerhalb einer Situation nur den bedeutsamen Moment betonen.

»Sieh,« läßt Ricarda Huch ihren Helden sagen, »während sie zusammen am Fenster standen, wenn wir alle Tage aus dem Tiefsten unseres Herzens heraus lebten, würden wir bald erschöpft und aufgerieben sein[5]).« Dieser Moment ist vollkommen isoliert. Vorher ist eine Freundin anwesend, von deren Weggang nichts gesagt wird. Alles Selbstverständliche ist hier verschwiegen.

Wird so die einzelne Situation aus dem allgemeinen Lauf des Geschehens besonders herausgehoben, so liegt nun auch umgekehrt die Möglichkeit vor, sie in den allgemeinen Zustand übergehen zu lassen. »Dorothee ging schweigend mit gesenktem Kopf — und von einer Bewerbung Christlieb Taubes ist fortan nicht die Rede gewesen[6]).«

Die Unterscheidung zwischen dem »Was« und dem »Wie« ist nun ganz besonders deutlich da zu sehen, wo die Aussage über die Tatsache als solche vorausgeschickt und hinterher noch einmal durch die Art, in der diese sich abgespielt, veranschaulicht wird.

In Flauberts »*Madame Bovary*« heißt es vor der ausführlichen Schilderung der Hochzeit:

»*Il y eut donc une noce, où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants*[7]).«

Sehr bezeichnend für dies Vorwegnehmen des Resultates einer Situation ist folgende Stelle aus Jacobsens »Niels Lyhne«.

»Aber die Liebe war in ihren Herzen, und war auch wieder nicht da, gleich wie die Kristalle in einer übersättigten Lösung sind und doch

---

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 174.
[2]) Thomas Mann, Tristan. Berlin 1903, S. 66.
[3]) Goethe, Hermann und Dorothea. Ges. III, Jub.-Ausg. S. 175.
[4]) Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 106.
[5]) Ricarda Huch, Vita somnium breve. Leipzig 1903, S. 6.
[6]) Louise v. François, Die letzte Reckenburgerin. Berlin 1904, S. 249.
[7]) Flaubert, Madame Bovary. S. 27.

nicht da sind; nicht, bevor nicht ein Splitter oder nur eine Faser vom Rechten sich in die Flüssigkeit senkt und gleichsam mit einem Zauberschlage die schlummernden Atome ausscheidet, so daß sie sich entgegenfliegen, sich nach unerforschlichen Gesetzen ineinander keilen, Niete in Niete, und in einem Nu Kristall sind ... Kristall.

So war es auch eine Kleinigkeit, die sie empfinden ließ, daß sie liebten.

Es ist nichts zu erzählen; es war ein Tag wie alle anderen, sie waren allein im Wohnzimmer wie hundertmal zuvor[1].«

Indem der Erzähler hier den tiefsten Gehalt, der in der folgenden Situation steckt, vorwegnimmt, ist es ihm möglich, diese selbst in ihrer ganzen ergreifenden Schlichtheit zu geben, so einfach, wie oft große Dinge in die Erscheinung treten. Er vermeidet auf diese Weise die Klippe des hohlen Phrasentums, an der bekanntlich gerade Liebesszenen häufig scheitern.

Umgekehrt kann aber auch zuerst die Situation gegeben und hinterher das Resultat aus ihr gezogen werden: »Als aber nun auch der Vater, gefolgt von der Schneiderfamilie, von Gesellen und Lehrlingen, aus dem Hause zurückkehrte und immer den nämlichen Namen wiederholte, da entstand ein Rumor, ein Gewirr von Kreuz- und Querfragen, das endlich in der Kürze zu folgendem Abschluß führte[2].«

Sahen wir bisher in allen Fällen, in denen keine dramatische Technik vorlag, daß die Situation entweder ganz vermieden oder besonders hervorgehoben wurde, so gibt es noch eine Möglichkeit, die Goethe anwendet, wenn er zuerst die Geschehnisse einzeln an uns vorüberziehen läßt, sie dann aber zu einer Einheit zusammenfaßt und ein neues Kapitel beginnt:

»So brachte Wilhelm seine Nächte im Genusse vertraulicher Liebe, seine Tage in Erwartung neuer seliger Stunden zu[3].«

»So peitschte Luciane den Lebensrausch im geselligen Strudel immer vor sich her[4].«

* * *

Am Schluß dieser Betrachtungen über die verschiedenen Formen der epischen Komposition möchte ich noch einmal das Resultat meiner Untersuchungen kurz dahin zusammenfassen, daß überall da, wo sich der Erzähler im Aufbau des Stoffes, in der Anwendung des retardierenden Moments und endlich in der Behandlung der Situation vom

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 200.
[2]) Louise v. François, Die letzte Reckenburgerin. Berlin 1904, S. 35.
[3]) Goethe, Lehrjahre. Buch I, Kap. IX.
[4]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Teil II, Kap. V.

Dramatiker unterscheidet, er dies wesentlich dadurch tut, daß er sich als Erzählenden zu erkennen gibt. Man streiche all das fort, was den Erzähler vorwiegend charakterisiert, und man wird ein — verschlechtertes Drama übrig behalten, eine Kunstform, die sich bedeutender Vorteile freiwillig begeben hat, ohne auf der anderen Seite das Ideal der dramatischen Form ganz zu erreichen. Denn eine Erzählung kann nimmermehr ein richtiges Drama werden[1]), und könnte sie es, nun, dann gäbe es eben überhaupt keine epische Dichtung mehr, und der Streit über die ganze Frage würde zu einem wesenlosen.

Kapitel II.

Gebrauch von direkter und indirekter Rede.

Überall da, wo ein Dichter seine Gestalten nur mit ihren eigenen Worten auftreten läßt, verschwindet seine Person hinter ihnen, und der Leser empfängt den Eindruck, als träten ihm die Gestalten unmittelbar gegenwärtig aus dem wirklichen Leben entgegen. Überall da aber, wo uns Gespräche in einer anderen Form als der der direkten Rede übermittelt werden, ist es der Dichter selbst, der sich als Wählender und Scheidender zu erkennen gibt, der bereits Vergangenes auf Wert und Wichtigkeit hin prüft und dementsprechend das eine in den Vordergrund stellt und anderes zurücktreten läßt.

Die erste Technik ist die durchaus dramatische, die zweite die des Erzählers.

Es soll nun untersucht werden, welche Möglichkeiten im Gebrauch der direkten und indirekten Rede dem epischen Künstler im Gegensatz zum dramatischen zu Gebote stehen, und welche Wirkungen er durch die seiner Kunst eigentümlichen Mittel zu erzielen vermag.

Der Gebrauch der direkten und indirekten Rede in der erzählenden Dichtung beruht auf den gleichen Voraussetzungen wie die Behandlung der Situation. Was diese im Verlaufe der ganzen Handlung, das bedeutet das einzelne Wort innerhalb des Satzes.

Tatsächlich findet sich auch eine große Übereinstimmung in der Anwendung von beidem. Diejenigen Schriftsteller, die dadurch mit ihrer Person zu verschwinden suchen, daß sie Situation an Situation reihen, tun es meist auch dadurch, daß sie die Gestalten dramatisch, d. h. nur selbstredend auftreten lassen. Es ist dies die Art sowohl des ganz naiven Erzählers, wie auch desjenigen, der theoretisch zu

[1]) Vgl. Einleitung S. 4.

dem Ergebnis gelangt ist, es sei künstlerischer, die Dinge ohne Medium auf uns wirken zu lassen.

Wer Gelegenheit hat, die Erzählungen der Kinder und einfachen Menschen zu beobachten, der wird bemerken, wie beiden jedes Abweichen von dem Wortlaut eines Erlebnisses als Sünde gegen die Wahrheit erscheint[1]). Mühsam sucht oft ihr Gedächtnis nach einzelnen, ganz unwesentlichen Ausdrücken eines anderen, oder sie schieben Vergessenes, auch wenn es nicht zum Wesen der Sache gehört, nachträglich ein, bloß weil es tatsächlich einmal gesagt worden. Ihre Abstraktionsfähigkeit reicht nicht so weit, Einzelheiten unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenzufassen und das Wichtige vom Unwichtigen zu scheiden.

In der Literatur geben uns die Grimmschen Volksmärchen das beste Beispiel für diese Art des Erzählens. Die Tatsachen, die der Leser längst kennt, werden jeder neuen Gestalt im Märchen immer wieder mit genau denselben Worten von einer anderen Gestalt berichtet. Ebenso läßt Homer seine Helden sehr häufig Dinge wörtlich erzählen, von denen der Leser bereits weiß[2]). Noch auffallender ist diese Abhängigkeit vom einzelnen Wort bei Homer da, wo eine Gestalt der anderen von einer Unterhaltung berichtet und dabei jedes gesprochene Wort erwähnt, so wenn Menelaos seine Begegnung mit Eidothea wiedergibt[3]), oder wenn Achilles bei dem Bericht über seinen Traum genau dieselben Worte braucht, die kurz vorher die Gestalt des Traumes selbst zu ihm gesagt[4]).

Aber schon Virgil, der sich im wesentlichen beim Gebrauch der direkten Rede der Technik Homers anschließt, ist etwas sparsamer in ihrer Anwendung und vermeidet sie z. B. dort, wo das berichtet wird, was der Leser bereits gesehen hat, oder wo sie überhaupt zur künstlerischen Wirkung nichts beiträgt und nur der Vollständigkeit wegen gebraucht werden würde[5]). Der neuere Erzählerstil geht dann weiter in diesen Bahnen. So heißt es im Don Quixote: »Indessen fragte der Pfarrer den Bauer umständlich, wie und wo er Don Quixote gefunden? Letzterer erzählte ihm auch alles, sogar bis auf die seltsamen Reden, die Don Quixote geführt habe, da er ihn fand und nach Hause schaffte«[6]). — In Boccaccios Decameron lesen wir: »Außerdem fragte

[1]) Vgl. Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft 1906, S. 277.
[2]) Homer, Odyssee. Ges. IX, Vers 12 ff.; XIX, Vers 269 ff.
[3]) Ibid. Ges. IV, Vers 365 ff.
[4]) Ilias. Ges. II, Vers 23 ff., 60 ff.
[5]) Vgl. Richard Heinze, Virgils epische Technik. Teubner, Leipzig 1903, S. 352, 396, 398.
[6]) Cervantes, Don Quixote Bd. I, Kap. V.

ihn der fromme Mann noch nach verschiedenen anderen Sachen, worauf er immer in dieser Weise antwortete« [1]).

Der moderne Naturalismus negiert nun die Entwickelung, die die Erzählungskunst nach dieser Richtung genommen, und geht bewußt wieder auf die Technik des naiven Erzählers zurück, indem er das Ziel verfolgt, die Dinge zu geben »wie sie sind«, d. h. so, wie sie jedem einzelnen unmittelbar aus dem Leben entgegentreten. Das bezeichnendste Beispiel bietet die Technik der »Neuen Gleise«, wo von einer Erzählung überhaupt nicht mehr gesprochen werden kann, da alles, was nicht direkte Rede ist, nur wie eine Regiebemerkung angeführt wird. Nur unterscheidet sich der Naturalist vom naiven Erzähler dadurch, daß er Nuancen bemerkt, die für das Ohr des kindlichen Beobachters überhaupt nicht vorhanden sind. Die Worte klingen alle wie mit dem Phonographen aufgefangen. Z. B. »N—nein«. »Aber Thiiienwiebel«. »Hm??« [2]). Man beachte die beiden Fragezeichen anstatt einer Schilderung der Art und Weise des Sprechens. Ähnliches bei Maria Janitscheck: »Erfolg, lieber Freund? (ironisch). Was braucht ein Künstler wie du Erfolg«.

»Ah!« (Wischt sich über die Stirne.) »Habt ihr die Abendpost gelesen [3])?«

Diesen ganz extremen Fällen stehen diejenigen zur Seite, wo die eigenen Worte der Personen wenigstens vorwiegen. Sie sind aber nicht mehr ganz dramatisch-unvermittelt gegeben, sondern meist von einem »sagte er« u. s. w. begleitet, und finden sich, wie schon erwähnt, fast überall da, wo auch die Situation das Beherrschende ist [4]). Den dort genannten Namen möchte ich noch die der Freytag (in der »Verlorenen Handschrift«), Heyse, Franzos, Thomas Mann (in den »Buddenbrooks«) und Klara Viebig hinzufügen. Bei letzteren beiden überwiegt die ganz individuelle Sprechweise, oder der Dialekt, während andere, besonders Heyse, Spielhagen und Paul Lindau, leicht in eine etwas konventionelle, sehr gebildete und geistreiche Ausdrucksweise verfallen.

Es gibt nun eine Anzahl Fälle, in denen trotz der Anwendung der direkten Rede keine dramatische Wirkung erzielt wird. Dies liegt einmal da vor, wo (z. B. in Wielands Agathon) die Worte den Gestalten nur ganz äußerlich in den Mund gelegt werden, und diese ihre Geschichte so langatmig erzählen, daß wir vollkommen vergessen,

[1]) Boccaccio, Decameron, übers. von Ernst Ortlepp. Stuttgart 1841, S. 32.

[2]) Holz und Schlaf, Neue Gleise. Papa Hamlet. Berlin 1892, S. 111 ff.

[3]) Maria Janitscheck, Lichthungrige Leute. Dresden, Leipzig und Wien 1895, S. 6.

[4]) Vgl. oben S. 24 f.

daß es sich um eine bestimmte Situation handelt[1]). Charakteristisch dafür ist folgende Unterbrechung, die sich der Erzähler einmal in Danaes Bericht gestattet: »Da dem Leser wenig daran gelegen seyn muß, wie oft Danae in ihrer Erzählung entweder durch die Zwischenrede ihres Zuhörers oder durch irgend einen anderen Zufall unterbrochen worden: so glauben wir am besten zu thun, wenn wir annehmen, als ob sie niemals unterbrochen worden sey, und sie so lange fortreden lassen, als es ihr beliebt, einbedungen, daß wir nicht verbunden sind, ihr länger zuzuhören, als sie uns interessieren wird[2]).« Wenn ferner Novalis in seinem »Ofterdingen« die Kaufleute nie anders als im Plural sprechen läßt[3]), so will er damit sicherlich nicht den Eindruck eines Chores hervorrufen, sondern uns nur zu verstehen geben, daß bald dieser, bald jener spreche. — Als gleichfalls nicht eigentlich dramatische Art des Gebrauchs der direkten Rede möchte ich die Eigenheit des älteren deutschen Romans bezeichnen, den Reden der Sprechenden häufig den Namen voranzusetzen (z. B. in Nicolais »Sebaldus Nothanker«, Millers »Siegwart« und Arnims »Gräfin Dolores«), eine Eigenheit, die auf den ersten Blick gerade als eine durchaus dramatische erscheint, die aber dennoch ein wesentlich episches Gepräge trägt, weil hier das Gespräch nicht Ausgangspunkt der Situation ist, sondern zu einem bestimmten Zweck mehr beispielsweise herangezogen wird. Auch da, wo der Erzähler dem Sprechenden direkt das Wort erteilt, oder wo er auf das kommende Gespräch vorher hinweist, bleibt die dramatische Wirkung aus. So bei Homer: »Wiederum antwortetest du, Sauhüter Eumäus[4]).« Oder in »Hermann und Dorothea«: »Aber du sagtest indeß, ehrwürdiger Richter, zu Hermann«[5]). Diesem Hindeuten auf die direkte Rede entspricht andererseits das Zurückweisen auf sie: »Also der Schwarm«[6]). »Also redeten jen' im Wechselgespräch miteinander«[7]). — »Das war am 2. September, daß sie so sprachen, ein Gespräch, das sie wohl fortgesetzt hätten, wenn nicht gerade Sedantag gewesen wäre«[8]). Ebenso reißt es uns aus der Illusion eines momentanen Vorganges heraus, wenn der Erzähler — wie Scott im »Ivanhoe« — darauf aufmerksam macht, daß

[1]) Vgl. oben S. 14 f.

[2]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. III, S. 355. Ähnliches bei Raabe, Abu Telfan. Stuttgart 1870, S. 27.

[3]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, Werke, hrsg. von J. Dohmke. Leipzig u. Wien, S. 77, 78, 80, 83.

[4]) Homer, Odyssee. Ges. XVI, Vers 60.

[5]) Goethe, Hermann und Dorothea. Ges. VII, Vers 173.

[6]) Homer, Odyssee. Ges. II, Vers 338.

[7]) Ebenda Ges. XV, Vers 192.

[8]) Fontane, Effi Briest. Berlin 1896, S. 40. Ähnliches ibid. S. 182.

ein Gespräch in einer anderen als in der vom Autor gebrauchten Sprache stattgefunden habe [1]).

Den extremsten Gegensatz nun zu der alleinigen Anwendung der direkten Rede bietet die Technik, die nur die Resultate von Gesprächen gibt. Es ist dies eigentlich die Art des historischen Berichterstatters und ist mir in der Dichtung in ihrer ganzen Ausschließlichkeit kaum begegnet, denn sie tritt immer da ein, wo es auf die Einzelheiten des Gespräches nicht ankommt, und wo die ausführliche direkte Rede Unwichtigkeiten zu wichtig erscheinen lassen würde. Z. B.: »*On parla d'abord du malade, puis du temps qu'il faisait, des grands froids, des loups qui couraient les champs la nuit*« [2]). — »Werther fing einen unbedeutenden Diskurs an, der bald aus war, Albert desgleichen, der sodann seine Frau nach gewissen Aufträgen fragte, und als er hörte, sie seien noch nicht ausgerichtet, ihr einige Worte sagte, die Werthern kalt, ja hart vorkamen« [3]).

Häufig wird das Resultat eines Gespräches in seiner Allgemeinheit vorweggenommen und dann durch direkte oder indirekte Rede erläutert. »Mittler .... äußerte aufrichtig und derb seine Mißbilligung. Eduard .. hieß es .. solle sich ermannen ....« [4]).

Oft wird aber auch das zunächst als Resultat Gegebene durch direkte Rede erweitert. »Sie legte darauf umständlich ihrem Gemahl die beiden Verhältnisse dar und schloß mit den Worten: Was meine Meinung betrifft ....« [5]).

Umgekehrt ist der Anfang zuweilen direkte Rede, die zu allgemeinen Resultaten übergeht: »Ich will mich wieder verheiraten, sagte sie, und sie erzählte ihnen, wie sie Thorbrögger geliebt, ehe sie ihren Vater kannte« [6]).

Wo nur Resultate gegeben werden, geschieht es zuweilen, daß einzelne Worte des Berichts in Anführungsstriche gesetzt sind, womit bezeichnet werden soll, daß sie als von einer bestimmten Person gebraucht aufgefaßt werden. »*Puis il parla du pays, qu'il déclarait très ‚pittoresque', ayant trouvé dans ses promenades solitaires beaucoup de ‚sites' ravissants*« [7]).

---

[1]) W. Scott, Ivanhoe. Tauchnitz S. 7.

[2]) Flaubert, Madame Bovary. Paris 1898, S. 16.

[3]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 120.

[4]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Teil I, Kap. 18, Goedeke, Bd. VIII, S. 432.

[5]) Ebenda Teil I, Kap. 16, Goedeke, Bd. VIII, S. 422. Ähnliches: Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 419.

[6]) Jacobsen, Frau Fönß. Novellen, Briefe, Gedichte. Florenz u. Leipzig 1899, S. 145.

[7]) Maupassant, Une vie. Paris 1903, S. 36.

Bisher handelte es sich nur um Fälle, bei denen die Rede einer Person in Resultat und direktes Sprechen eingeteilt wurde. Es geschieht aber auch, daß die Anrede direkt ist, während die Antwort nur das Resultat gibt: »Haben Sie nichts zu lesen? sagte sie. — Er hatte nichts« [1]).

»Donna Francesca sprach von dem letzten Empfang auf der österreichischen Botschaft.

»Hast du Frau von Cahen gesehen?« fragte Helena sie« [2]).

Oder umgekehrt:

Die direkte Rede kann auch mit dem Bericht des Autors abwechseln: »Johannes erzählte nun, wie sie glücklich durch P. und über die Grenze gekommen. Von da hatten sie sich als wandernde Handwerksburschen durchgebettelt bis Freiburg im Breisgau. ‚Ich hatte meinen Brotsack bei mir,' sagte er, ‚und Friedrich ein Bündelchen, so glaubte man uns.' — In Freiburg hatten sie sich von den Österreichern anwerben lassen« [3]).

In der Mitte zwischen direkter Rede und bloßem Bericht über die Gegenstände des Gespräches steht die indirekte Rede. In ihr werden uns zwar die Einzelheiten einer Unterhaltung gegeben, aber doch nicht mit den eigenen Worten des Sprechenden. Die Nebensätze sind häufig mit der Konjunktion »daß« eingeleitet, die sich zum Beispiel in einem Satz aus Kleists »Marquise von O.« nicht weniger als vierzehnmal wiederholt.

»Der Graf .... sagte, daß er, durch die Umstände gezwungen, sich sehr kurz fassen müsse, daß er, tödtlich durch die Brust geschossen, nach P... gebracht worden wäre; daß .... kurz, daß er den Wunsch hege, mit der Hand der Frau Marquise beglückt zu werden« [4]).

Mit der indirekten Rede ergeben sich nun zum Teil dieselben Kombinationen, wie mit dem Bericht über die Resultate einer Unterhaltung. So finden wir bei der gleichen Person den Übergang von direkter zu indirekter Rede [5]) oder umgekehrt [6]). Wir haben direkte Anrede und indirekte Antwort [7]) oder indirekte Anrede und direkte Antwort [8]). Kleist hebt gern innerhalb der indirekten Rede ein ein-

[1]) Goethe, Werthers Leiden. Jub.-Ausg. Bd. 16, S. 125. Ähnliches: Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand. Ges. Schriften Bd. VII. Berlin 1901, S. 3 f., 46.

[2]) D'Annunzio, Lust. Berlin 1898, S. 9.

[3]) Droste Hülshoff, Die Judenbuche S. 57. Wiesbadner Volksbücher.

[4]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. Grisebach Bd. II, S. 223 f.

[5]) B. Auerbach, Joseph im Schnee. Stuttgart 1860, S. 69.

[6]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen, S. 111. Heine, Der Rabbi von Bacherach. Knauer, Leipzig, Bd. III, S. 166.

[7]) Th. Mann, Tristan. Berlin 1903, S. 40.

[8]) Mörike, Maler Nolten. Stuttgart 1893, Bd. I, S. 144.

zelnes Wort direkt heraus[1]). — Ein eigenartiges Mittelding zwischen direkter und indirekter Rede ergibt sich da, wo innerhalb der indirekten Rede die Eigenart des Sprechenden beobachtet wird. »Aber das wußte Fräulein Julie besser. Ablegen, einen solchen Charakter? Als ob man das könnte! Nie! O, sie hatte die Gnade, den Herrn Rittmeister zu kennen, hatte so viel von ihm gehört....« [2]).

Da nun, wo der epische Dichter die direkte Rede anwendet, hat er, im Gegensatz zum Dramatiker, der dies stets tun muß, die Möglichkeit, etwas Besonderes damit auszudrücken. Und festzustellen, bei welcher Gelegenheit ein Schriftsteller die direkte Rede braucht, scheint mir eben deshalb von besonderem Interesse, weil wir dadurch erfahren, was dem Betreffenden an seinem Stoffe am wichtigsten ist. Denn wenn wir den einfachen Bericht über die Resultate einer Unterhaltung mit dem Hintergrund, die indirekte Rede hingegen mit dem Mittelgrund eines Bildes vergleichen können, so wird durch jedes direkte Wort die Gestalt in den Vordergrund, oder — vertauschen wir räumliche Vorstellungen mit zeitlichen — in die Gegenwart gerückt. Natürlich geht der einzelne Dichter hier nicht immer bewußt vor; aber ganz unwillkürlich wird er das, was ihm das Wichtigste ist, möglichst zu vergegenwärtigen suchen.

Da gibt es nun zunächst eine ganze Schar von Erzählern, die ihre eigenen Tendenzen den Gestalten der Dichtung in den Mund legen. So sind die Dialoge des Agathon nichts anderes als lange Diskussionen über alles Mögliche[3]). In Nicolais Sebaldus Nothanker gibt es auf diese Weise Abhandlungen über Gelehrsamkeit[4]), Standesvorurteile[5]), Religion[6]), Popularphilosophie[7]) und Toleranz[8]). Im Ofterdingen wird der Bergbau gepriesen[9]). Freytag läßt die Gestalten von »Soll und Haben« bürgerliche Tendenzen verkünden. Er predigt durch ihren Mund gegen die Revolution, die immer verwüste und selten Neues schaffe[10]), er rühmt die Poesie des Kaufmannsstandes[11]),

[1]) H. v. Kleist, Michael Kohlhaas. Grisebach Bd. II, S. 138.

[2]) Ebner-Eschenbach, Rittmeister Brand. Berlin 1901, S. 51.

[3]) Wieland, Agathon Bd. I, S. 99 ff.

[4]) Nicolai, Das Leben und die Meinungen des Herrn Magister Sebaldus Nothanker. Berlin u. Stettin 1774, Bd. I, S. 81 ff.

[5]) Ebenda Bd. I, S. 192 ff.

[6]) Ebenda Bd. II, S. 13 ff.

[7]) Ebenda Bd. II, S. 115 ff., 124 ff.

[8]) Ebenda Bd. II, S. 232 ff.

[9]) Novalis, Heinrich von Ofterdingen S. 116.

[10]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 395.

[11]) Ebenda Bd. I, S. 370 f.

preist deutsche Tüchtigkeit[1]) und stellt sie polnischem Wesen gegenüber[2]).

Auch wo es sich nicht um Vertretung von Tendenzen handelt, finden wir, daß direkte Rede beim Hervorheben von inhaltlich Wichtigem angewandt wird. Diese Technik liebt z. B. H. v. Kleist, indem er auf den Höhepunkten der Handlung seinen Bericht in direkte Rede übergehen läßt, die häufig durch Ausrufe des Affekts charakterisiert wird[3]). Eine ähnliche Hervorhebung des inhaltlich Bedeutsamen findet sich bei Wassermann[4]). Sehr charakteristisch ist diese Scheidung zwischen inhaltlich Wichtigem und Unwichtigem beim Ich-Erzähler. So gibt die Tagebuchschreiberin in Heyses »Unheilbar« in dem Referat einer Unterhaltung mit einem Manne, der sie interessiert, dessen Worte direkt, die eigenen aber indirekt[5]). — Ein bezeichnendes Beispiel für die Hervorhebung des inhaltlich Wichtigen durch direkte Rede findet sich in Zolas »Therese Raquin«. Im Drama (Akt I, Szene X) wird in Gegenwart des Mannes, der mit der Absicht umgeht, einen anderen zu ermorden, ganz ausführlich von einem scheußlichen Verbrechen an einer Frau erzählt, die man gevierteilt aufgefunden habe, während der Verbrecher nicht zu entdecken sei, und es werden dann Bemerkungen daran geknüpft, wie oft es vorkomme, daß Verbrechen unentdeckt blieben. Im Roman sind dagegen nur diese Bemerkungen in direkter Rede gegeben, weil auf sie der künftige Mörder besonders aufmerksam und dadurch in seinem Vorsatz bestärkt wird. Es heißt dort: Vater Michaud hatte aus seinen Erlebnissen als Polizeikommissar einen gräßlichen Meuchelmord erzählt, dessen Hergang jedem Zuhörer eine Gänsehaut verursachte. »Und dabei weiß man soviel wie nichts«, schloß Michaud seinen Bericht. »Ja, wieviel Kapitalverbrechen bleiben unentdeckt, von wie vielen hört und sieht man überhaupt

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. II, S. 164.

[2]) Ebenda Bd. II, S. 156 f. — In der Tatsache, daß sich der Erzähler hier, wo er am subjektivsten ist, des objektivsten Darstellungsmittels, der direkten Rede bedient, scheint mir von neuem ein Beweis dafür erbracht, daß Objektivität des Verhaltens und Objektivität der Form zwei getrennte Dinge sind, und daß man einem Schriftsteller, wie z. B. Spielhagen, Unrecht tut, wenn man ihm Inkonsequenz vorwirft, weil er das eine vernachlässige, während er das andere predige (s. oben S. 3). Vgl. H. u. J. Hart, Kritische Waffengänge. Leipzig 1882, S. 19 f. Richard M. Meyer, Jahresberichte f. deutsche Literat. Bd. X, S. 597. Ders., Lit. d. 19. Jahrh. Berlin 1906, S. 597. Eduard Engel, Gesch. der deutschen Literatur. Leipzig u. Wien 1906, Bd. II, S. 943.

[3]) H. v. Kleist, Die Marquise von O. S. 242, 250. Das Erdbeben von Chili S. 263, 264.

[4]) J. Wassermann, Die Schwestern. Berlin 1906, S. 20, 79.

[5]) P. Heyse, Unheilbar. Novellen, Auswahl fürs Haus. I. Berlin 1890, S. 210.

nichts, und wieviel Mörder mögen sich der menschlichen Gerechtigkeit zeitlebens entziehen« [1]).

Das Bedeutsame einer Erzählung liegt aber nicht nur in dem für die Handlung Wichtigen. Der Erzähler hat in der individuellen Sprechweise gleichzeitig eins der besten Mittel zur Charakterisierung in der Hand. — Ich spreche hier nicht von den Erzählern, die ihre Gestalten immer charakteristisch sprechen lassen (vgl. S. 31), sondern nur von denen, die im Gebrauch der direkten Rede wählerisch sind, und die einen bestimmten Zweck damit verfolgen, wenn sie die Eigenart ihrer Gestalten in einem besonderen Moment hervortreten lassen. Als Beispiel diene die Stelle aus Kellers »Romeo und Julia auf dem Dorfe«, als die heruntergekommenen Eltern Salis einander in der Schenke beschimpfen und es dann heißt: »Sali, der Sohn, aber ging hinaus in die dunkle Küche, setzte sich auf den Herd und weinte über Vater und Mutter« [2]).

Zum Schluß möchte ich noch einen Fall beleuchten, der mir äußerst charakteristisch für die Wirkung erscheint, die der epische Dichter zuweilen gerade durch das Verzichten auf die direkte Rede erzielen kann. Es ist die Möglichkeit, über die Art und Weise eines Gesprächs zu berichten, die nicht mit der bereits erwähnten Art, nur die Resultate von Unterhaltungen zu geben, verwechselt werden darf. Sollte dort das einzelne Gespräch seine Wichtigkeit verlieren, so handelt es sich jetzt im Gegenteil darum, die Eigenart einer Unterhaltung zu charakterisieren, bei der es weniger auf das »Was« als auf das »Wie« ankommt. Ich wähle als ein recht bezeichnendes Beispiel eine Stelle aus der Erzählung »Fräulein Maria« von Elsa Wolff.

Es handelt sich um den Streit zwischen einem Kinderfräulein, Maria, und einer Amme, Minna, in den sich schließlich die Frau vom Hause mischt.

»Da änderte Minna ihre Taktik, indem sie sich vom Standpunkt der Angreifenden auf den der Angegriffenen stellte, irgend ein harmlos hingeworfenes Wort Marias aufgriff, entstellte, Alarm schlug und dann kreischend der hinzukommenden Frau Menke eine Auswahl von Schmähungen entgegenschleuderte, mit denen sie von Maria beleidigt sein sollte. Blaß vor Entsetzen über solche ihr unbegreifliche Falschheit versuchte Maria sich zu verteidigen, wobei sie sich genötigt sah, wegen des Geschreis der Amme auch ihrerseits die Stimme zu erheben. Aber Minna, triumphierend den immer ausweichenden Feind endlich ins Gefecht gezogen zu haben, suchte ihn mit der Waffe ihres

[1]) Zola, Therese Raquin. Berlin 1900, S. 65.
[2]) Keller, Die Leute von Seldwyla. Bd. I, S. 97.

übermächtigen Organs gänzlich zu Boden zu schlagen und gebärdete sich wie eine Rasende in ihrer Kampfeswut.

Frau Menke, die fürchtete, daß solche Erregungen der Milch schaden könnten, suchte Minna zu beschwichtigen und ließ es sich nicht darauf ankommen, sich zu diesem Zwecke selbst gegen Maria zu wenden und ihr angesichts der durch diese Genugtuung bereits ruhiger werdenden Amme Vorwürfe zu machen, daß sie sich in einen Streit eingelassen hätte.

Maria verstummte dieser Ungerechtigkeit gegenüber und starrte Frau Menke offenen Mundes an, so daß diese, durch die ‚dummen Blicke' nervös gemacht und nun wirklich auf das Mädchen gereizt, härtere Worte gebrauchte, als es ihre Absicht war[1])«.

Hier ist nicht ein einziges Wort direkt gebraucht, und doch — mit welcher Anschaulichkeit steht diese häusliche Szene vor uns!

Ich möchte mir das folgendermaßen erklären:

Im Leben, ebenso wie auf der Bühne, nehmen wir Inhalt und Art eines Gesprächs gleichzeitig wahr. Ist die Art das Wichtigere, so prägt sich diese ganz von selbst unserem Gedächtnis ein und haftet als solche in der Erinnerung, während wir die einzelnen Worte vergessen können. Der Erzähler besitzt diese Möglichkeit des Zugleich nicht; er kann, will er die Worte direkt geben und sie gleichzeitig charakterisieren, dies nur hintereinander tun. Dadurch aber würde das gesprochene Wort zunächst inhaltlich wirken, was gerade vermieden werden soll. In der oben zitierten Art wird diese Schwierigkeit umgangen. Indem der Erzähler nur von der Art und Weise des Gesprochenen berichtet, meinen wir zugleich das Sprechen selbst zu hören, und es entsteht in uns eine Vorstellung, wie sie Wirklichkeit und Bühne in der Erinnerung zurücklassen.

Das Resultat, zu dem mich die Untersuchung über die Form des Gesprächs in der erzählenden Dichtung führte, ist in Kürze noch einmal folgendes:

Jedes Abweichen von dem ausschließlichen Gebrauch der direkten Rede bedeutet eine Einmischung des Erzählers. Dies Abweichen ist ein wesentlicher Unterscheidungspunkt zwischen dramatischer und epischer Technik. Der aus dieser Technik hervorgehende Vorteil des Erzählers ist die Möglichkeit einer Auswahl nach dem Grade der Wichtigkeit des einzelnen Wortes, sei es für die Handlung oder für die Charakteristik der Gestalten. Wenn auch der dramatische Dichter eine Auswahl trifft, so kann er das nur, indem er den Eindruck er-

[1]) Elsa Wolff, Fräulein Maria. Die Geschichte einer Armen im Geiste. Gebr. Paetel, Berlin 1906, S. 117 f.

weckt, als hätten die Gestalten tatsächlich nur Wichtiges gesprochen. Der Erzählerstil hingegen gibt uns die Vorstellung eines realistischen Gespräches mit seinem Beieinander von Wichtig und Unwichtig, aber so, daß das Wichtige eben als solches hervorgehoben und in den Vordergrund gerückt wird.

Kapitel III.

Die Zwischenrede des Erzählers.

In Hebbels Tagebüchern findet sich anläßlich einer Aufzeichnung über Sophokles' »Antigone« die Bemerkung, das Drama habe am Chor ein wesentliches Element verloren; denn, sagt er: »Wie kahl ist der Schluß unserer Stücke, wenn die Helden weggemäht und höchstens die Leichenbestatter und die Klageweiber übrig geblieben sind, und welch eine schwere Arbeit wird dem Geist, der endlich ausruhen möchte, noch ganz zuletzt in dem Reproduzieren der nicht plastisch hervortretenden Idee zugemutet, während bei den Alten der Chor, als der breite Stamm des Geschlechts, an dem das Schicksal einzelne zu geile Auswüchse abschnitt, unmittelbar alles das vergegenwärtigt und versinnlicht, was wir erst auf dem Wege der Reflexion gewinnen können [1].«

Hebbel, der geborene Dramatiker, der wiederholt das Drama als die höchste Kunstform preist [2], empfindet es also doch als einen Mangel dieser Form in ihrer modernen Ausgestaltung, daß in ihr der Dichter nicht selbst zu Worte komme, sondern sich nur durch seine Gestalten ausdrücken könne.

Genau dasselbe Problem berührt Otto Neurath, wenn er über den »unpersönlichen Monolog« spricht, der nicht aus der Situation des Helden heraus zu verstehen und folglich nicht belauschbar sei, sondern der sich als eine Mitteilung des Schauspielers an den Zuschauer gäbe [3]. Und er fügt die Anmerkung hinzu: »‚Realistische' Stücke suchen den unpersönlichen Monolog zu vermeiden. Kommen nun komplizierte Gedankengänge vor, so hilft sich der Dichter mit Scheindialogen, anvertrauten Geheimnissen u. s. w. und — über-

[1] Friedr. Hebbels Tagebücher, hrsg. von Herm. Krumm. Bd. III, S. 45.

[2] Vgl. Hebbel, Über den Stil des Dramas. Werke, hrsg. von Herm. Krumm. Bd. 10, S. 70. Mein Wort über das Drama, ibid. S. 13.

[3] Faust, Ein dramat. Gedicht in drei Abschnitten von F. Marlow (Ludwig Hermann Wolfram). Leipzig 1839. — Neu herausgegeben und mit einer biograph. Einleitung versehen von Otto Neurath. Berlin, Ernst Frendsdorff, Einleit. S. 289.

triebener Mimik; gerade durch das Streben nach Realismus wird er so unrealistisch!! Während der unpersönliche Monolog nur etwas Abstraktionsvermögen verlangt[1]).«

In einer weiteren Anmerkung sagt der gleiche Verfasser:

»Der Roman, der durchweg Mitteilung, nicht Darstellung ist, hat es nicht nötig, Monologe zu geben[2]) . . . .«

Es wird also auch hier darauf hingewiesen, daß die Form des »realistischen Dramas« nicht ausreiche, um alles zum Ausdruck zu bringen, was der Dichter zu sagen hat, und daß der Dramatiker, will er nicht zu inneren Unwahrscheinlichkeiten kommen, oft Mittel anwenden muß, die eigentlich außerhalb seines Bereiches liegen, die aber für den Erzähler die seiner Kunst eigentümlichen Mittel sind. Was das Drama durch den Chor und den unpersönlichen Monolog erreichen will, das steht dem Erzähler viel unmittelbarer in der Form der Zwischenrede zu Gebote, die eine der nachdrücklichsten Formen ist, durch die der Erzähler sich selbst zur Geltung bringt. Ihr gilt denn auch Spielhagens besondere Feindschaft, wenn er sagt:

»Entweder ist die dargestellte Handlung der Art, daß für den denkenden Leser (und andere kennt der Ästhet nicht) die Reflexion von selbst daraus hervorgeht, wie der Duft aus einer Blume, und dann ist sie überflüssig; oder die Reflexion muß wirklich die dargestellte Handlung, den vorgeführten Charakter erst erklären, und dann ist die Darstellung unvollständig und nicht objektiv[3]).«

Es fragt sich nun erstens, ob sich ein Charakter wirklich immer nur durch sich selbst erklärt, ob nicht auch andere Tatsachen, die die Gestalten häufig von ihrem Standpunkt aus nicht übersehen können, durch den überlegenen Erzähler zu ihrer Beleuchtung herbeigezogen werden können, — zweitens, ob die Zwischenrede überhaupt nur den Zweck hat, Charaktere und Handlungen zu erklären.

Um zu erkennen, welche Stelle die Zwischenrede im Verlauf einer Erzählung einnimmt, streiche man sie in Gedanken einmal aus. Ist das, was übrig bleibt, genau dasselbe wie vorher, so ist sie nur ein überflüssiger Schnörkel, den der Verfasser bei einer mehr oder weniger passenden Gelegenheit seiner Dichtung anhängt.

Diese Rolle spielt sie noch durchaus bei Wieland. In seinem »Agathon« wird der Lauf der Erzählung von langen theoretischen Auseinandersetzungen unterbrochen, z. B. über die Liebe[4]), über den

[1]) Faust u. s. w., Einl. S. 289, Anm. 2.
[2]) Ibid. Anm. 3.
[3]) Fr. Spielhagen, Verm. Schriften 1864, Bd. I, S. 192.
[4]) Wieland, Agathon. Göschen, Leipzig 1794, Bd. I, S. 321 f.

Unterschied von philosophischer Theorie und Praxis [1]), oder über den Wechsel des Tragischen und Komischen bei Shakespeare, der genau dem wirklichen Leben abgelauscht sei [2]). — Die gleiche Form der Zwischenrede findet sich in Arnims »Gräfin Dolores« [3]). Der Erzähler läßt für einige Zeit den Faden der Begebenheiten fallen, weil er es nicht unterdrücken kann, seine Ansichten über gewisse Materien mitzuteilen. Häufig werden hierzu auch ganze Kapitel oder Abschnitte direkt eingeschoben, eine besonders bei Jean Paul beliebte Art. Sie mögen wohl zu den sogenannten »schönen Stellen« gehören, denen seine Werke einen großen Teil ihrer Beliebtheit verdanken [4]).

Nicht selten geschieht es auch, daß sich der Erzähler direkt an den Leser wendet und ihm Ratschläge für sein Verhalten erteilt. Im »Agathon« heißt es: »O du, für den wir aus großmütiger Freundschaft uns die Mühe gegeben haben, dieses dir allein gewidmete Kapitel zu schreiben, halte hier ein und frage dein Herz! Wenn du eine Danae gefunden hast — armer Jüngling! welche Molly Sägerin (Anm.: Erste Zuneigung des Tom Jones von Fielding) kann es nicht in deinen bezauberten Augen seyn! — und du verstehst den Schluß dieses Kapitels, so kommt unsere Warnung schon zu spät. Du bist verloren! Fliehe in diesem Augenblicke, fliehe und ersticke den Wunsch sie wiederzusehen! Wenn du dies nicht kannst; wenn du, nachdem du diese Warnung gelesen, nicht willst: so bist du kein Agathon mehr, so bist du, was wir andern alle sind; thue was du willst, es ist nichts mehr an dir zu verderben [5]).« — Wieland meint es durchweg mit seinen jungen Lesern sehr gut. An einer anderen Stelle leitet er seine moralischen Abhandlungen durch folgende Worte ein: »Nur mög es uns erlaubt seyn, eh' wir unsere Erzählung fortsetzen, zum besten unserer jungen Leser einige Anmerkungen zu machen, für welche wir keinen schicklicheren Platz wissen, und welche diejenigen, die, wie Schach Baham, keine Liebhaber vom Moralisieren sind, füglich überschlagen, oder, sich indessen die Zeit vertreiben können — womit sie wollen [6]).« In der Gräfin Dolores heißt es ganz ähnlich: »Es sei uns hier vergönnt, die Jugend ernstlich gegen Menschen

[1]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 328 f.
[2]) Ebenda Bd. III, S. 58 ff.
[3]) A. v. Arnim, Gräfin Dolores, Werke hrsg. v. W. Grimm. Bd. 7 u. 8. Berlin 1840, Bd. I, S. 96, 106.
[4]) Vgl. Jean Paul, Quintus Fixlein. Hempel S. 83. Die unsichtbare Loge. Hempel S. 55 f.
[5]) Wieland, Agathon I, S. 287.
[6]) Ebenda Bd. II, S. 232 ff.

voll böser Erfahrung zu verwarnen[1].« Ja, dem tugendhaften Arnim ist es so ernst mit der moralischen Besserung seiner Leser, daß er sogar bereit ist, seinen Dichterruhm dafür zum Opfer zu bringen. »Denn« — ermahnt er — »greife jeder in seine Erinnerung hinein, wie viel Tage er auf gleiche Art versäumt habe, ob nicht das Lesen dieses Buches selbst, so gut es gemeint ist, für viele, welche ernste Tat ruft, ein müssiges, unvergnügliches Spiel sei; darum seid gewarnt, ihr Leser, die Tage vergehen schneller als die Nächte, endlich kommt eine Nacht, die keinen anderen Tag kennt, als die Erinnerungen, vergesset auch nicht über das abenteuerliche Spielzeug dieses Lebens das ernste Werk des Zukünftigen«[2]. — Fast scheint es, als wolle diese Art, dem Leser Verhaltungsmaßregeln zu geben, nicht aussterben. Es läßt sich hier ein Weg verfolgen, der über Gutzkow[3] und Freytag[4] bis zu dem ganz modern empfindenden Jacobsen führt, der den Leser ermahnt, von dem Gesunden in sich zu leben und sich nicht aus Originalitätssucht vor der Hingabe an größere Geister zu scheuen[5]. Der Inhalt dessen, was als Moral gepredigt wurde, hat sich im Laufe der Zeit geändert, — die Form ist geblieben.

Handelte es sich bisher immer darum, daß der Lauf der Erzählung einem bestimmten Gegenstande zuliebe willkürlich unterbrochen wurde, so gibt es auch eine Art der Zwischenrede, die den Erzähler vom Hundertsten zum Tausendsten führt. Es ist dies eine besonders englische Eigentümlichkeit[6], findet sich aber auch bei deutschen Schriftstellern. So erzählt uns Raabe im »Abu Telfan« bei Gelegenheit einer Reise seines Helden, daß es in Riesa, einem zwischen Dresden und Leipzig gelegenen Orte, sehr gutes Eierbier gebe, und daß in der Nähe von Leipzig der Fürst Schwarzenberg den Kaiser Napoleon geschlagen haben soll[7]. Durch Heine, der sich sonst wenig mit Raabe berühren dürfte, ist ja diese Art des Plauderns genugsam bekannt, nur daß sie hier eigentlich nicht als eine Unterbrechung des Textes anzusehen ist und daher kaum den Namen der Zwischenrede verdient. Der Verfasser plaudert über alles Mögliche und erzählt nur gelegentlich etwas. Man beachte das z. B. im »Buch Le Grand«. Es ist dies eine Kunstform, die sich bereits bei Sterne (Tristram Shandy) und Jean Paul (z. B. Schulmeisterlein Wuz) findet.

---

[1]) Arnim, Gräfin Dolores Bd. I, S. 63.
[2]) Ebenda Bd. II, S. 96.
[3]) Gutzkow, Wally, die Zweiflerin. Mannheim 1835, S. 69 f.
[4]) Freytag, Soll und Haben. Leipzig 1870, Bd. I, S. 7.
[5]) Jacobsen, Niels Lyhne. Reclam S. 142.
[6]) Vgl. Thackeray, Vanity Fair. Tauchnitz, Bd. I, S. 11.
[7]) Raabe, Abu Telfan. Stuttgart 1870, S. 4.

Gemeinsam ist allen diesen Formen, ob sie nun Lehrhaftes zum Inhalt haben oder nur unterhalten sollen, daß sie mit dem eigentlichen Text gar nicht oder doch nur sehr lose zusammenhängen.

Aber der Erzähler kann durch seine Zwischenbemerkungen auch verraten, daß er selbst das Geschehen mit seiner Teilnahme begleitet. So wenn Arnim, als seine geliebte Dolores von ihrer Höhe gesunken ist, ausruft: »Ich möchte, statt zu erzählen, hier mit einem gewaltigen Trauermarsche die Unglückliche zu erwecken suchen: aber es ist doch zu spät..... O du angebetete Schönheit, wie bist du gefallen von deiner Höhe, wie bist du gemein worden, und ich trage keine heilige Scheu mehr vor dir«[1]). Oder wenn Raabe im »Hungerpastor« ein wiederholtes »wehe ihm« über Moses Freudenstein ausruft[2]).

Diese Teilnahme am Geschehen durch Anruf, sei es einer Person oder einer Sache, ist eine äußerst verbreitete Form. Wieland ruft im »Agathon« wiederholt seine Gestalten an[3]). Aber er zitiert auch Plato und wünscht ihn zum Zeugen herbei, um Agathons Apologie über ihn mit anzuhören[4]), oder er preist das ganze, von einem Archytas regierte Volk glücklich[5]). — Freytag schildert auf solche Weise den Cotillon: »O du längster und merkwürdigster aller Tänze, du halb Spiel und halb Tanz« ...[6]). Dadurch wird es vermieden, daß später die individuellen Vorgänge durch Beschreibung des Allgemeinen unterbrochen werden.

Häufig bespricht sich auch der Erzähler mit dem Leser über seine Gestalten. Er übt an ihrer Handlungsweise Kritik oder entschuldigt sie, als wären es wirkliche Menschen, für die er gar nicht verantwortlich ist. Wie kann man z. B. an die Tugend einer Danae den üblichen Maßstab legen[7])! Oder die arme Becky Sharp! Soll man es ihr wirklich verübeln, daß sie selbst auf die Männerjagd geht,

---

[1]) Arnim, Gräfin Dolores. Bd. II, S. 38, 39.

[2]) W. Raabe, Der Hungerpastor. Berlin 1892, S. 91, 92, 99. Ähnliches bei S. Lagerlöf, Gösta Berling. Reclam S. 82.

[3]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 218; Bd. III, S. 113 f.

[4]) Ibid. Bd. II, S. 343.

[5]) Ibid. Bd. III, S. 232.

[6]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 186 f. Weitere Beispiele für die Form des Anrufens: Goethe, Wilh. Meisters Lehrjahre. Buch I, Kap. 15, Jub.-Ausg. Bd. 17, S. 61. Jean Paul, Quintus Fixlein, Hempel S. 67, 103, 132. Ders., Siebenkäs. Deutsche Verlagsanstalt 1891, S. 5. Stifter, Der Hochwald 1841, S. 168. Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 458, Bd. II, S. 271 f., 313, 382 f., 404 f. S. Lagerlöf, Gösta Berling. S. 70.

[7]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 219 ff. Ähnliches S. 244; Bd. III, S. 49 ff., 289.

da sie doch keine Mama hat, die das Geschäft für sie besorgen könnte [1])?

Der Erzähler ist hier der Urteilende über die Handlungsweise seiner Gestalten. Oft erklärt er sie aber auch durch den Hinweis auf allgemeine Kulturzustände und gibt auf diese Weise dem Leser belehrende Erläuterungen. Dies geschieht besonders da, wo sich die Ereignisse auf einem bestimmten historischen Hintergrund erheben, oder in einem besonderen Milieu spielen. So berichtet Wieland über die Liebe bei den Griechen [2]) oder Heine im »Rabbi von Bacherach« über Stellung und Sitten der Juden [3]).

Aber die Zwischenrede des Erzählers braucht sich nicht nur mit der Erklärung der Gestalten und ihres Tuns zu befassen, sie braucht nicht nur eine Erläuterung ihrer Sitten zu sein und kann dennoch ein organisches Glied des Ganzen bedeuten. Dies geschieht da, wo der durch die Fabel versinnbildlichte Gehalt der Dichtung noch einmal als Idee ausgesprochen wird. Diese Form der Zwischenrede dürfte sich wohl am meisten mit dem von Hebbel für das Drama geforderten Chor (s. oben S. 39) decken.

Häufig beginnt das Buch solcher Art mit einer Ankündigung des Themas: »Vom Hunger will ich in diesem schönen Buche handeln, von dem, was er bedeutet, was er will, und was er vermag [4]).« — »Wir wollen in diesem Buche von Mühe und Arbeit reden [5]).« — Dem entspricht andererseits eine Schlußbemerkung, die auf das Ganze zurückweist und gleichsam ein kurzes Resumee der Erzählung gibt. Raabes »Hungerpastor« erhält auf diese Weise einen Rahmen. Deutete der Verfasser zu Beginn des Buches auf das Thema des Hungers hin, so heißt es am Schluß: »Ein Geschlecht der Menschen vergeht nach dem anderen, ein Geschlecht gibt die Waffen des Lebens weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommet wieder Menschenkinder' zum letzten Male erklungen ist, wird mit ihm zum letzten Male der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelstraße durch die Welt führt.

Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirsch [6])«.

Aber nicht nur einen Rahmen erhält die Erzählung auf diese Weise, — nein, gleichzeitig wird gerade durch diesen Rahmen ihre enge

---

[1]) Thackeray, Vanity Fair Bd. I, S. 26 f., 37.

[2]) Wieland, Agathon Bd. II, S. 273 ff.

[3]) Heine, Der Rabbi von Bacherach. Werke, hrsg. von Knauer. Leipzig, Bd. III, S. 160 f.

[4]) W. Raabe, Der Hungerpastor. Berlin 1892, S. 1.

[5]) Frenssen, Jörn Uhl. Berlin 1902, S. 1.

[6]) Raabe, Der Hungerpastor S. 397.

Form gesprengt und das individuelle Schicksal unmittelbar an das große Weltgeschick angeknüpft. Man vergleiche dazu den Schluß von Ludwigs »Zwischen Himmel und Erde«! »Von Glück und Unglück reden die Menschen, das der Himmel ihnen bringe. Was die Menschen Glück und Unglück nennen, ist nur der rohe Stoff dazu. Am Menschen liegt's, wozu er ihn formt« [1]). Oder Wassermanns »Sara Malcolm«: »Nicht im Wirklichen und Greifbaren spielt sich das entscheidende Leben der Menschen ab. Das Tiefste, woran der Sterbliche seine Seele bindet, ist Rauch, ist Traum. So werden Glück und Unglück zu bloßen Namen [2]).«

Nicht immer ist es der Gehalt des ganzen Kunstwerks, der auf diese Weise noch einmal in gedrängter Form ausgesprochen wird; auch einzelne Abschnitte sind häufig von derartigen Reflexionen begleitet. So liebt es besonders Goethe, seine Kapitel mit einleitenden Bemerkungen zu beginnen [3]). Wo die Tendenz des Schriftstellers zur Lehrhaftigkeit neigt, wie bei Arnim und Jeremias Gotthelf, finden sich die persönlichen Bemerkungen mehr am Schluß der einzelnen Berichte und vertreten ein Urteil über das Geschehene [4]).

Von großer Wichtigkeit für die Beurteilung dessen, was bei einzelnen Schriftstellern die Zwischenrede bedeutet, scheint mir auch auf diesem Gebiet die Frage nach dem Verhältnis des Allgemeinen zum Besonderen. Uralte erkenntnistheoretische Probleme kommen auch hier wieder zum Vorschein. Ob die »*universalia*« »*in re*«, »*post rem*« oder »*ante rem*« sind, d. h. ob das Allgemeine restlos im Einzelnen aufgeht und durch dieses vertreten wird, ob es vor dem Einzelnen da ist und es zum Symbol macht, oder ob es nur als nachträgliche Abstraktion aus vielen Einzelheiten aufzufassen ist, — diese Frage taucht wieder empor, wenn wir untersuchen, welche Rolle allgemeine Betrachtungen in der Darstellung eines individuellen Geschehens spielen.

Natürlich ist damit nicht gemeint, daß dieser oder jener Gebrauch der Zwischenrede auf eine bestimmte metaphysische Überzeugung im einzelnen Dichter schließen ließe; das wäre ebenso paradox wie unbeweisbar. Die allermeisten mögen sich diese Frage überhaupt nie gestellt haben. Aber auf ihr subjektives Verhalten der Welt gegenüber ist, wie es mir scheint, dennoch ein Schluß zulässig. Wie

[1]) O. Ludwig, Zwischen Himmel und Erde. Bartels Bd. V, S. 182.

[2]) Wassermann, Die Schwestern (Sara Malcolm). Berlin 1906, S. 97.

[3]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil II, Kap. 1, 3, 15. Lehrjahre Buch I, Kap. 3, 15.

[4]) A. v. Arnim, Gräfin Dolores Bd. II, S. 17, 126, 137, 184, 219 f., 449 f. Jer. Gotthelf, Elsi, die seltsame Magd. Erzählungen. Berlin 1878, Bd. I, S. 5, 6.

stellt sich empirisch dem Einzelnen das Weltgeschehen dar? In welcher Weise drängt es sich dem schaffenden Künstler auf? Sieht er nur das Einzelne? Ist ihm der abstrakte Gedanke das Primäre, und sucht er ihn nachträglich durch Beispiele zu erläutern? Oder fesseln ihn zunächst die Einzelheiten, die ihm dann aber in das allgemeine, große Weltgeschehen hinüberwachsen?

Die Art des Dramatikers oder des dramatisch darstellenden Erzählers ist es, nur den einzelnen Fall zu geben. Will er allgemeine Ideen daraus abstrahieren, so kann er nicht anders, als sie den Gestalten selbst in den Mund legen. So läßt Hebbel seinen Kandaules am Schluß des Dramas, als man denken sollte, er sei ganz durch sein individuelles Geschick in Anspruch genommen, ausrufen:

— — — Man soll nicht immer fragen:
Was ist ein Ding? Zuweilen auch: was gilt's?
Ich weiß gewiß, die Zeit wird einmal kommen,
Wo alles denkt, wie ich; was steckt denn auch
In Schleiern, Kronen oder rost'gen Schwertern,
Das ewig wäre? Doch die müde Welt
Ist über diesen Dingen eingeschlafen,
Die sie in ihrem letzten Kampf errang,
Und hält sie fest. Wer sie ihr nehmen will,
Der weckt sie auf. Drum prüf' er sich vorher,
Ob er auch stark genug ist, sie zu binden,
Wenn sie, halb wachgerüttelt, um sich schlägt,
Und reich genug, ihr Höheres zu bieten,
Wenn sie den Tand unwillig fahren läßt[1]).

Daß Hebbel selbst diese Art der Ideenaussprache im Drama als ein Kompromiß ansah, zeigt die oben (S. 39) angeführte Tagebuchnotiz. Es wirkt unrealistisch, Menschen im Augenblick des intensivsten Erlebens allgemeine Betrachtungen anstellen zu hören. Solche Betrachtungen sind Sache des Dichters, und — wie gesagt — ganz besonders des erzählenden Dichters.

Trotzdem findet es dieser zuweilen nötig, seine eigenen Reflexionen nachträglich auf seine Gestalten zu beziehen. So Goethe in den Wahlverwandtschaften: »Zu solchen Betrachtungen ward unser Gehilfe aufgefordert« [2]). »Diese und ähnliche Betrachtungen waren es, unter denen Charlotte zum neuen Gebäude auf der Höhe gelangte[3]).« — Otto Ludwig schafft diese Beziehung auf den Helden indirekt, wenn

[1]) Hebbel, Gyges und sein Ring. Akt. V, Ausg. v. Herm. Krumm, Bd. VI, S. 165. Vgl. Walzels Besprechung der Hebbel-Ausgabe von R. M. Werner. Göttingische Gelehrte Anzeigen Nr. X, Oktober 1905, S. 176 f.

[2]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften Teil II, Kap. 8, Goedeke, Bd. VIII, S. 481.

[3]) Ebenda Kap. 10, S. 490.

er nach einer Betrachtung über die Heimat fortfährt: »Unserem jungen Wandrer drangen Tränen aus den ernsten und doch so freundlichen Augen[1].« Wir sollen hier den Schluß ziehen, daß Apollonius selbst die Betrachtung angestellt hat.

Doch gehört diese nachträgliche Rücksichtnahme auf die Gestalten der Dichtung zu den Seltenheiten. Meist bekennt sich der Erzähler da, wo er überhaupt allgemeine Ideen ausspricht (d. h. sie nicht von vorneherein durch seine Gestalten aussprechen oder denken läßt), auch zu ihnen. Dabei ist nun, wie gesagt, zu beachten, ob er sie dem Einzelnen vorangehen oder ihm folgen läßt.

Da, wo die allgemeine Idee den einzelnen Begebenheiten vorangeschickt wird, ist anzunehmen, daß sie sich dem Künstler, wenigstens in diesem Augenblick (denn der Gebrauch der Zwischenrede ist bei den einzelnen Autoren wechselnd), als das Entscheidende aufdrängte.

Entweder nun wird das Allgemeine und das Besondere unvermittelt nebeneinander gesetzt, so daß der Leser die Verbindungslinie selbst herstellen muß, z. B.: »Es ist unstreitig einer von den zuverlässigsten und seltensten Beweisen der Rechtschaffenheit eines Ministers, wenn er ärmer, oder doch wenigstens nicht reicher in seine Hütte zurückkehrt, als er gewesen war, da er auf den Schauplatz des öffentlichen Lebens versetzt wurde. Agathon hatte ... vollkommen vergessen« ...[2].

Oder die Beziehung des Einzelnen auf das Allgemeine wird direkt ausgesprochen:

»Wenn wir einen Brief, den wir unter gewissen Umständen geschrieben und gesiegelt haben, der aber den Freund, an den er gerichtet war, nicht antrifft, sondern wieder zu uns zurückgebracht wird, nach einiger Zeit eröffnen, überfällt uns eine sonderbare Empfindung, indem wir unser eigenes Siegel erbrechen und uns mit unserem veränderten Selbst wie mit einer dritten Person unterhalten. Ein ähnliches Gefühl ergriff mit Heftigkeit unsern Freund[3].« Oder: »Es gibt Menschen, die ihren Kummer auf sich nehmen und ihn tragen, starke Naturen, die gerade an der Schwere der Bürde ihre Stärke erproben, während die Schwächeren sich willenlos dem Schmerz hingeben, wie man sich einer Krankheit hingibt; und diese durchdringt der Kummer wie eine Krankheit, er saugt sich in ihr innerstes Wesen ein und wird eins mit ihnen, formt sich in langsamem Kampf in ihnen um, und verliert sich in ihnen in vollständiger Genesung.

[1]) Otto Ludwig, Zwischen Himmel und Erde S. 8.
[2]) Wieland, Agathon Bd. III, S. 212 f.
[3]) Goethe, Lehrjahre Buch III, Kap. 2, Jub.-Ausg. Bd. 17, S. 89.

Aber es gibt auch Menschen, für die der Schmerz eine Gewalttat ist, die gegen sie verübt, eine Grausamkeit, die sie niemals als Prüfung oder Züchtigung und ebensowenig einfach wie ein Schicksal hinzunehmen lernen. Für sie ist er eine Tyrannei, etwas persönlich Gehässiges, und immer bleibt ein Stachel in ihrem Herzen zurück. Nicht oft trauern Kinder in dieser Weise, aber mit Niels Lyhne war es so [1])«.

An diesem Beispiel ist das Ausgehen vom Allgemeinsten äußerst scharf erkennbar. Wir müssen drei Stufen überschreiten, ehe wir zum einzelnen Falle kommen. Zuerst stellt der Dichter zwei Möglichkeiten, den Schmerz zu tragen, sich gegenüber, dann sagt er, daß die zweite meist nicht die Art der Kinder ist, und zum Schluß erst kommt er auf seinen Helden, dessen Verhalten er der allgemeinen Erfahrung entgegensetzt. — Wurde in dem Goetheschen Beispiel der Einzelfall durch seine Beziehung auf das Allgemeine zu einem typischen, so wird er hier gerade durch die Entgegensetzung als ein individueller bezeichnet.

Man hat so oft behauptet, daß es Sache des Philosophen und nicht des Dichters sei, allgemeine Gesetze festzustellen, während für den Dichter nur der einzelne Fall von Interesse sei. Plato wollte deshalb bekanntlich die Poeten aus seinem Staat verbannen, während Schopenhauer gerade das Wesen der Kunst im Erfassen der Platonischen Ideen sieht (Die Welt als Wille u. Vorstellung. Band 1 Buch 3: Die Platonische Idee, das Objekt der Kunst).

Angesichts der Tatsache, daß die feinsten Künstlernaturen diese Beziehung des Besonderen auf das Allgemeine immer wieder gesucht haben, wäre es vielleicht geraten, die Grenze nicht zu scharf zu ziehen. Ganz naive Dichter sind auf unserer heutigen Entwickelungsstufe vielleicht überhaupt eine Unmöglichkeit. Jeder Dichter ist zugleich ein denkender Mensch. Und den Beweis für sein Künstlertum dürfte er genügend dadurch erbringen, daß er eben das Bedürfnis hat, die allgemeine Wahrheit durch den Einzelfall zu versinnbildlichen, während der Wissenschaftler sich mit der Feststellung des allgemeinen Gesetzes begnügt. Vielleicht gehören diese Art Künstler in die Abteilung derer, die Lessing als Fabeldichter bezeichnet. Heißt es dort: »Wenn wir einen allgemeinen moralischen Satz auf einen besonderen Fall zurückführen, diesem besonderen Falle die Wirklichkeit erteilen und eine Geschichte daraus dichten, in welcher man den allgemeinen Satz anschauend erkennt, so heißt diese Erdichtung eine Fabel [2]),«

[1]) Jacobsen, Niels Lyhne S. 70.

[2]) Lessing, Abhandlung über die Fabel. Werke, hrsg. von Lachmann. Berlin 1838, Bd. V, S. 388.

dann können wir den Begriff der Fabel erweitern und darunter jede Dichtung verstehen, in der die allgemeine Wahrheit der besonderen vorangeschickt wird. Die Grenze zur Wissenschaft zieht Lessing dabei selbst sehr streng, wenn er mehrmals ausdrücklich betont, daß dieser Einzelfall als ein wirklicher vorgestellt werden müsse[1]). Vielleicht kommt der Lessingschen Definition der Fabel am nächsten eine Erzählung wie Schillers: »Der Verbrecher aus verlorener Ehre«, die den Untertitel »Eine wahre Geschichte« enthält, und wo die ganze Erzählung nur eine Veranschaulichung der auf den ersten Seiten ausgesprochenen Betrachtungen des Erzählers bietet.

Ein Schritt weiter zur unmittelbaren Erfassung des Allgemeinen im Besonderen (ich zog die Parallele zur metaphysischen Anschauung der »*Universalia post rem*«) geschieht da, wo zunächst der Einzelfall gegeben, dann aber durch das Allgemeine erläutert wird. Dieser Gebrauch der Zwischenrede unterscheidet sich aber von der bereits (S. 45) erwähnten, wo der lehrhafte Autor aus dem gegebenen Falle hinterher eine Nutzanwendung zieht. — Hier handelt es sich darum, das Einzelne durch das Allgemeine, an dem es Teil hat, nachträglich zu begründen. Die Anknüpfung geschieht meistens durch ein »denn«.

Es ist sehr charakteristisch, daß sich bei Goethe unter allen Formen der Zwischenrede diese Form am häufigsten findet. Sie begegnete mir in den Wahlverwandtschaften allein zwanzigmal[2]). Nur ein Beispiel (auf S. 428) statt aller übrigen: »In dem gegenwärtigen Zustande fühlte sie eine unendliche Leere, wovon sie früher kaum etwas geahnt hatte. Denn ein Herz, das sucht, fühlt wohl, daß ihm etwas mangle; ein Herz, das verloren hat, fühlt, daß es entbehre. Sehnsucht verwandelt sich in Unmut und Ungeduld, und ein weibliches Gemüt, zum Erwarten und Abwarten gewöhnt, möchte nun aus seinem Kreise herausschreiten, tätig werden, unternehmen und auch etwas für sein Glück tun.«

Sollte diese Art der Zwischenrede bei Goethe nicht von neuem die oft gemachte Behauptung bekräftigen, daß er in seinem Schaffen vom Individuellen ausgeht und es in die Sphäre des Allgemeinen erhebt?

Nicht selten geschieht diese Beziehung des Einzelfalles auf das Allgemeine durch eine im Nebensatz gemachte Seitenbemerkung. Das Allgemeine wird hier nicht mehr zur Begründung des Einzelnen herbeigezogen, sondern dem Erzähler fällt es nur gelegentlich ein. Diese

---

[1]) Lessing, Abhandlung über die Fabel S. 382, 384, 386.

[2]) Goethe, Die Wahlverwandtschaften. Goedeke Bd. VIII, S. 363, 372, 373, 374, 378, 379, 389, 398, 405, 413, 422, 424, 428, 472, 477, 486, 491, 504, 514, 528.

Art liebt besonders Freytag in »Soll und Haben«. Z. B.: »So geschah ihm in Kurzem, was viel bedeutenderen Größen der Gesellschaft zu begegnen pflegt, er wurde vergessen[1].«

Es gibt auch eine Art, vom Allgemeinen zu sprechen, so daß es die Stelle des Besonderen einnimmt. Der Erzähler will etwas von einem einzelnen Menschen aussagen; da dieser aber seine Handlungen oder Gedanken mit vielen teilt, so wird nur von den Vielen gesprochen, und der Einzelne stillschweigend unter diese mitbegriffen. Z. B.: »Ganz so hatte er es nicht gemeint. Der Mensch baut sich so oft Theorien auf, in denen er doch nicht wohnen möchte; die Gedanken gehen oft so viel weiter als das Gefühl für Recht und Unrecht Lust hat, ihnen zu folgen[2].«

Auf eine besondere Art, das Allgemeine statt des Individuellen zu geben, wies ich bereits in dem Kapitel über die Komposition hin (siehe S. 23). Dort vertrat es die Stelle des retardierenden Moments. Auch war (S. 43) bereits die Rede von der Art, in der Freytag durch allgemeine Betrachtungen einen Tanz schildert. Etwas Ähnliches bringt Raabe im Hungerpastor, wenn er vom Schulleben spricht[3], und Thomas Mann in den Buddenbrooks, wo er den letzten Sprossen der Familie am Typhus sterben läßt und statt einer Schilderung der einzelnen Krankheit ein typisches Krankheitsbild entrollt[4]. Wenn es dort heißt: »Mit dem Typhus ist es folgendermaßen bestellt. Der Mensch fühlt eine seelische Mißstimmung in sich entstehen .... u. s. w.,« und wenn, nachdem ein ganzer Abschnitt lang nur diese Krankheit beschrieben, im folgenden erwähnt wird, daß der Knabe bereits vor einigen Wochen daran gestorben ist, — so kommt uns auf diese Weise die Unerbittlichkeit des Verlaufs dieser Krankheit viel mehr zum Bewußtsein, als wenn nur ein Einzelfall geschildert wäre, der möglicherweise auch anders hätte ausgehen können.

Das Typische vertritt hier das Individuelle in derselben Weise wie bei Otto Ludwigs Schilderung des Schieferdeckerhandwerks. Und ebensowenig wie es Thomas Manns Absicht gewesen sein dürfte, hier einen Kurs für junge Ärzte zu lesen, ebensowenig wird auch Ludwig das Handwerk des Schieferdeckers als Selbstzweck haben beschreiben wollen (vgl. S. 23).

Ich möchte das Gesagte noch einmal kurz zusammenfassen: Überall da, wo sich die Zwischenrede findet, bedeutet sie eine Einmischung

[1]) Freytag, Soll und Haben Bd. I, S. 226. Ähnliches dort S. 50, 54 f., 63, 64, 78, 79, 84, 94, 97, 112, 154, 226, 284, 292 f., 484; Bd. II, S. 238.

[2]) Jacobsen, Niels Lyhne S. 205.

[3]) Raabe, Der Hungerpastor S. 68 ff.

[4]) Th. Mann, Buddenbrooks. Berlin 1901, Bd. II, S. 527 ff.

des Erzählers in das von ihm Erzählte. — Die Zwischenrede ist immer eine in der epischen Dichtung sehr verbreitete Form gewesen. Nachdem sie zuerst einen Fremdkörper im Organismus des Kunstwerks dargestellt hatte, erhob sie sich später zu einem wesentlichen Bestandteil des Ganzen, indem durch sie die Tatsache der Doppelnatur alles Geschehens versinnbildlicht wurde.

Alles was ist, besteht einmal für sich und will durch sich selbst begriffen werden, — es ist aber auch zugleich ein Glied in der Kette des allgemeinen Weltgeschehens. Und auf diesen Zusammenhang hinzuweisen, auch da, wo der Handelnde sich seiner im Moment nicht immer bewußt ist, bildet eine der Aufgaben des erzählenden Dichters.

A FINE IS INCURRED IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW.

JAN 28 '76 H

5020-219 1976

CANCELLED

52458

FEB 6 NOV

MAR 2 '76 H

5193512

CANCELLED

JUN -8 '76

Lit 1534.13
Untersuchungen uber die Stellung d
Widener Library
004916429
3 2044 079 643 342